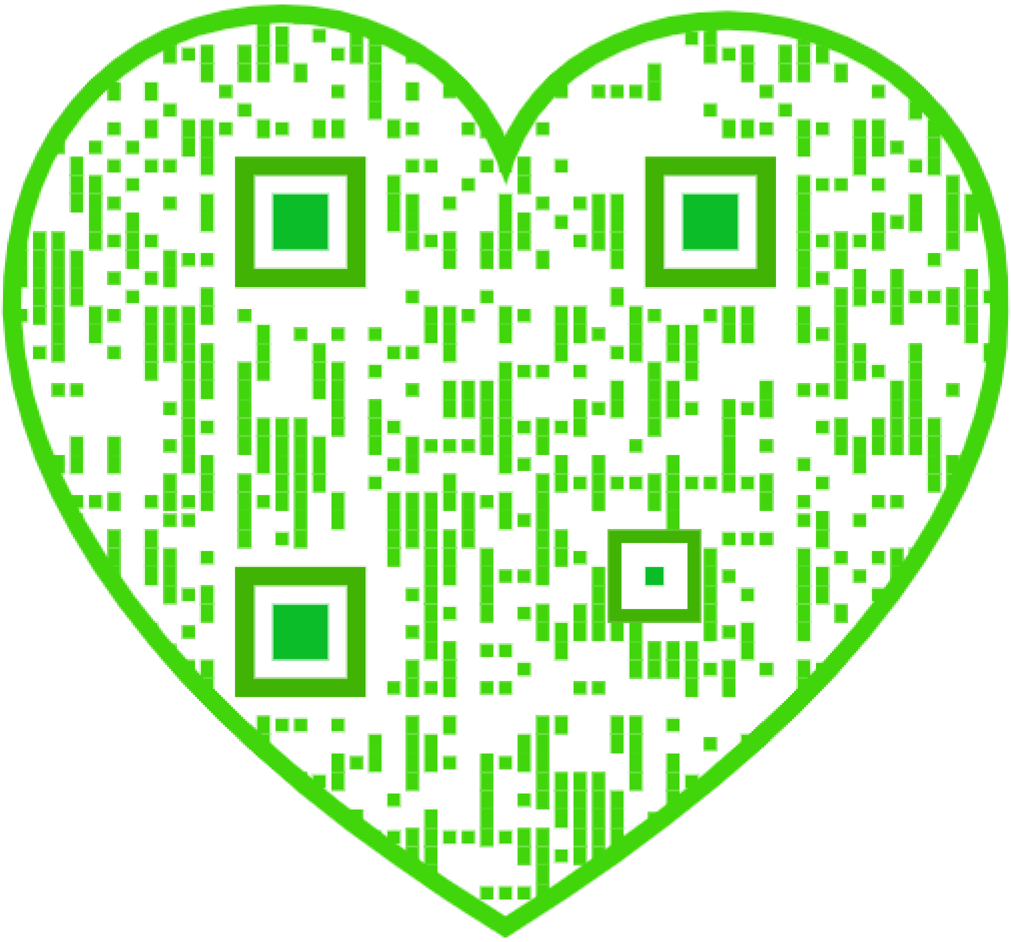
Bzzlletin. Jaargang 15-16

bron
Bzzlletin. Jaargang 15-16. BZZTôh, Den Haag 1986

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/_bzz001198602_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



[Nummer 138]

Uit: 'De vierde man'

Klaus Beekman

Omtrent ‘Lieve Jongens’ en ‘De vierde man’ Twee boeken, twee films

1. Twee dicussies

Er wordt nogal eens beweerd dat de filmkritiek, zoals men die aantreft in dag- en weekbladen, een bepaalde progressie, een verandering ten goede heeft doorgemaakt. Vergeleken met vroeger zou zij van een grotere degelijkheid getuigen. Men zou minder impressionistisch te werk gaan, zich niet uitsluitend door intuïties laten leiden, maar ernaar streven zijn uitspraken te funderen. Dit streven is onmiskenbaar aanwezig. De vraag is alleen op welke wijze dat gebeurt en wat men daarbij beoogt. Wat betreft het laatste valt, heel in het algemeen, op te merken dat filmrecensenten een bepaalde kunstopvatting wensen te verdedigen. Zij komen daarbij nogal eens in aanvaring met de filmmakers, die er soms een totaal andere kunstopvatting op nahouden. Beide nemen zij deel aan wat heet een legitimatiedebat over kunst, bijvoorbeeld in het geval van de films *Lieve Jongens* (1980) en *De Vierde Man* (1983). Het betreft een nogal gecompliceerd debat, niet in de laatste plaats omdat beide films gemaakt zijn naar boeken. Rond die boeken - *Lieve Jongens* (1973) en *De Vierde Man* (1981) - heeft zich namelijk al eerder een legitimatiedebat afgespeeld.

De auteur, Gerard Reve, heeft daarbij zijn artistieke bedoelingen kenbaar gemaakt en de critici hebben hun literatuuropvatting daar tegenover gesteld. Als men een bepaalde kunstopvatting verdedigt, betekent dit dat men specifieke normen wil laten gelden. Tot de algemene normen of postulaten hoort de opvatting dat wil een kunstwerk geslaagd heten dit een *eenheid* moet vormen. Op zichzelf zegt dit nog niet zoveel. Het is de vraag hoe dit postulaat door filmmakers en critici wordt ingevuld en in hoeverre het debat rond de boeken doorwerkt in de discussie over de films.

2. Over Lieve Jongens

Op 3 maart 1973 meldde het Algemeen Handelsblad dat *Lieve Jongens* tot de meest verkochte boeken van februari hoorde. Door insiders werd de oplage van de eerste druk geschat op 40.000 tot 50.000 exemplaren. Dat commercieel succes niet altijd samenvalt met positieve reacties in de pers, blijkt als men de kritieken op een rijtje zet, zoals is gedaan in *Kort Revier.* ‘Men gelooft het langzamerhand wel, omdat *Lieve Jongens*, dat een voortzetting is van *De taal der liefde*, in weinig opzichten van dit boek afwijkt: ‘Als men *De taal der liefde* toevallig gelezen heeft valt er, afgezien van enkele variaties, weinig nieuws te beleven’ (Vogelaar). Ook Reinders stelt: ‘Er is geen twijfel aan dat Van het Reve zich bij herhaling herhaalt. ‘Komrij voegt zich bij hen met de opmerking: ‘Wel de meest overweldigende indruk die *Lieve Jongens* bij lezing maakt is, *dat het nergens meer over gaat*’ En: ‘Je heb alles intussen al zo vaak gehoord, dat het voor een niet al te domme jongen geen onbegonnen werk moet zijn om ten eeuwige dage boeken van Van het Reve te laten verschijnen’ ‘(Beekman/Meijer 1973: 235). Tot de voornaamste argumenten die de critici aanvoeren bij de beoordeling van *Lieve Jongens* horen de wat J.J.A. Mooij (1979:

257) eens noemde '*vernieuwings-argumenten*'. De algemene teneur is dat Reve, gezien zijn eigen oeuvre, gebrek aan oorspronkelijkheid te verwijten is. Een ander belangrijk argument dat men gebruikt, heeft betrekking op de *eenheid* van het werk, d.w.z. zowel op het genre waaronder het zou ressorteren als op de constructie van het boek. 'Blijkens de titel waaronder verschillende kritieken op *Lieve Jongens* verschenen, werd het sprookjeselement in deze roman als één van de meest opvallende kenmerken beschouwd: "Lieve Jongens": Loodzware "sprookjes", maar wel met uitschieters' (Sitniakowsky); 'Van het Reve als Sheherazade' (Reinders); 'Sprookjesverteller die vecht voor zijn leven' (Nord); 'Oom Gerard vertelt sprookjes' (Komrij)' (Beekman/Meijer 1973: 237). Op zichzelf lijkt men weinig moeite te hebben met het genre als zodanig. Men laat er zich althans doorgaans in neutrale termen over uit. Dat geldt niet voor de constructie van het werk. Hierover heeft men een uitgesproken mening, zij het dat er op dit punt geen eenstemmigheid bestaat. Waar bijvoorbeeld Reinders opmerkt dat *Lieve Jongens* over een 'hechte constructie' beschikt, vergeleken bij *De taal der liefde*, merkt Komrij op: 'Er zit geen begin aan en geen einde, iedere poging tot compositie *als boek* is ver te zoeken, het zijn allemaal brokstukken van een biecht die in wezen zonder einde is.'

De Moor lijkt dezelfde mening toegedaan als hij schrijft dat *Lieve Jongens* niet op zichzelf staat, geen begin, midden en eind heeft, maar aansluit bij Reve's vorige boek. Alleen voegt hij eraan toe dat Reve hier de eenheid van handeling, hoofdstuk en roman juist ironiseert. Er wordt gespeeld met het genre 'kitschroman' (De Moor), zoals ook Reve's taalgebruik gekenmerkt wordt door ironie en het is met name dit taalgebruik dat het boek in de ogen van verschillende critici nog acceptabel maakt: 'Van het Reve kan er wat van; hij is de beste stilist onder de Nederlandse schrijvers' (Bos) en 'In zijn taalgebruik legt hij meer fantasie aan de dag dan ooit' (Nord) (Id.: 235).

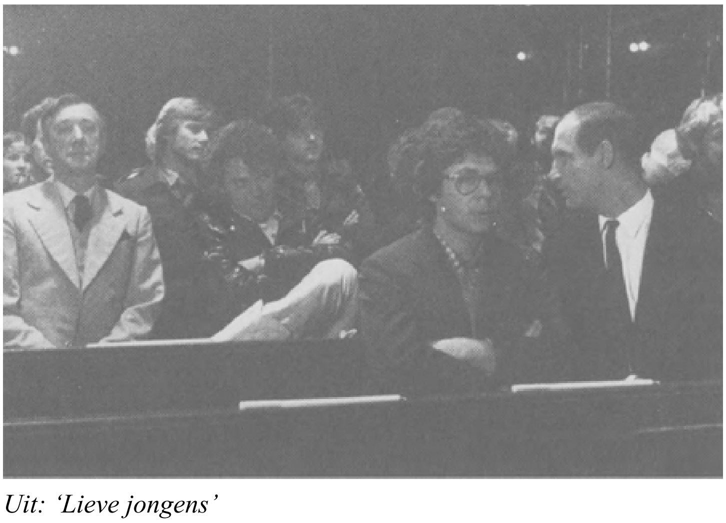
In 1980 ging de film *Lieve Jongens* in roulatie, geproduceerd door Mathijs van Heijningen, op basis van een script van Chiem van Houweninge en geregisseerd door

schilder-filmer Paul de Lussanet. Plannen voor de verfilming van het boek bestonden trouwens al eerder. In 1976 zou er een film van *Lieve Jongens* worden gemaakt door Bas van der Lecq naar een scenario van Guus Luyters. Zelfs voor Reve was er een rol weggelegd. Maar om een of andere reden werden de plannen niet ten uitvoer gebracht.

Gelet op de negatieve kritieken waarop het boek werd onthaald, zou men verwachten dat het scenario ingrijpende veranderingen heeft ondergaan.

Dat is evenwel niet het geval geweest. Vergelijkt men het scenario van *Lieve Jongens* met de oorspronkelijke tekst dan moet men concluderen dat de verschillen weinig diepgaand zijn. De belangrijkste veranderingen betreffen de volgorde waarin de gebeurtenissen zich afspelen. Globaal gezegd, komt het erop neer dat wat zich in het boek in de tweede helft afspeelt, in de film naar voren is geschoven. Zo treft men de passage waarin de hoofdpersoon Woelrat vertelt over zijn gesprek met de koningin die hem adviseert zeven jaar rond te hoereren, in het boek aan op pag. 8-9, terwijl deze in het scenario pas op pag. 59 voorkomt. Bij deze en andere omzettingen gaat het, zoals gezegd, om marginale veranderingen. Het boek is over het algemeen trouw gevolgd, zeker op die punten die in de ogen van de critici er het karakter van bepalen: het kaderverhaal en het taalgebruik.

Het filmscript wordt gekenmerkt door hetzelfde verhalen-in-het-verhaal procédé en ook het taalgebruik is identiek, d.w.z. typisch Reviaanse zinswendingen, alsook het plechtige taalgebruik is gehandhaafd, zoals in de door Wolf uitgesproken zin: ‘Mag ik met je mede?’



Uit: ‘Lieve jongens’

Wat bezielt een cineast eigenlijk een boek getrouw te verfilmen dat op zulke negatieve kritieken, waaraan nog het veelgehoorde ‘*emotivistische argument*’ (Mooij 1979: 255) van de ‘verveling’ kan worden toegevoegd, is onthaald? De regisseur van de film, Paul de Lussanet, gaf in een interview voor Het Parool van 3 mei 1980 eens het volgende antwoord: ‘Ik word als filmer aangetrokken door schrijvers, die niet echt een verhaal vertellen.’ Een dergelijk standpunt botst uiteraard met dat van hen die op een verhaal zitten te wachten en dan nog wel een met een kop en een staart. De film werd dan ook, zoals dat heet, een flop, zowel in commercieel als in artistiek opzicht. Overigens niet alleen om genoemde reden. Afgezien van het vernieuwingsargument voerden de recensenten nagenoeg alle argumenten tegen de

film aan die ook het boek hadden getroffen. De inhoud van de film wordt als 'mager' omschreven, de film als geheel heet 'vervelend' (Zaagsma in Het Parool van 9 mei 1980), zij het met hier en daar wat ontroerende momenten, aldus Van Bueren in De Volkskrant van dezelfde dag. De critici klagen echter vooral over het *gebrek aan eenheid* in de film, over wat Van Bueren noemt het ontbreken van 'een zelfstandig drama': '*Lieve Jongens* lijkt op een deel van een hele reeks films. Wolf is er alsof we hem al lang geacht worden te kennen en wanneer de film voorbij is heb je het gevoel dat volgende week een nieuwe aflevering volgt.' Het taalgebruik, waaronder de ironie, werd nog het meest gewaardeerd door de boekrecensenten. Filmcriticus Zaagsma wijst erop dat niets

zo moeilijk is als juist dit in beelden om te zetten. Dat heeft De Lussanet echter ook niet gewild. Voor Het Parool van 3 mei 1980 verklaarde hij: ‘De dialoog uit het boek hebben we echt in stand gehouden. Die stadhuistaal met die uitschieters. De taal uit deze film halen zou niet verstandig zijn. Het is toch een van de pijlers van het boek’.

Hoezeer het De Lussanets wens was Reve's taalgebruik van het boek over te plaatsen naar de film blijkt uit deze toevoeging: ‘In alles heb je trends. Zo heb je picturale films en nu is het woord aan verbale films.’ Reve zag dit anders. Hij zou juist op dit punt afstand nemen van de film *Lieve Jongens*, zoals in de HP van 26 maart 1983: ‘De regisseur was een schilder; de bekende misvatting dat de film iets met beeldende kunst te maken zou hebben. Film is toneelkunst met fotografische middelen, waarvoor dramatische wetten gelden. *Lieve Jongens* is een prentenboek, zonder dragende idee of structuur.’ Deze ‘dramatische wetten’ heeft Reve vroeger al eens geformuleerd, toen hij als redacteur werkzaam was bij het tijdschrift Tirade. In ‘Zin en onzin van het experimenteel toneel’ verdedigde hij in Tirade (1962: 46) het eenheids-postulaat: ‘Meervoudige handeling is alleen toegestaan, wanneer er één hoofdhandeling is en de overige handelingen hiervan afschaduwingen of weerspiegelingen zijn, of wanneer een aantal ongeveer gelijkwaardige handelingen gemakkelijk onder één noemer zijn te brengen. (Vader tuigt de kerstboom op, Moeder bakt een taart, Zus maakt huiswerk, Zoon bouwt uit onderdelen een vliegtuigmodel: Huiselijk Geluk.)’.

Reve raakt in deze discussie aan een probleem dat in alle debatten van cruciaal belang wordt geacht en dat in termen van ‘eenheid’ en ‘autonomie’ van het kunstwerk naar voren wordt gebracht. Keerden zich de recensenten van het boek *Lieve Jongens* tegen Reve onder meer vanwege het gebrek aan eenheid in het werk, Reve laat De Lussanet als filmer vallen omdat deze de wetten van een door Reve autonoom geachte kunstsoort uit het oog zou hebben verloren.

3. Over De Vierde Man

Vergelijkt men *De Vierde Man* met *Lieve Jongens* dan springt onmiddellijk een aantal overeenkomsten in het oog, zoals de rol van de hoofdpersoon in de functie van schrijver, de raamvertelling en het vampiermotief. Zo heet Corinne in *Lieve Jongens* letterlijk een ‘vampier’ (pag. 101) en stelt Wolf zich voor dat Woelrat over Fonsje de volgende gedachte ontwikkelt: ‘Waarom bijt je niet, om... om mij te drinken... dat het vloeit, rood, over jouw witte scherpe jongenstanden... waarom niet...?’ (pag. 41) In *De Vierde Man* vraagt de hoofdpersoon, Gerard, zich af of Christine iets met zijn nachtmerrie te maken heeft: ‘Had zij mij misschien die droom gestuurd, terwijl ze zich slapende hield? ... Ja, als ze een heks was, of een vampier... Dat kon, die dingen bestonden... Alles bestond... Neen, geen vampier overwoog ik, want aan haar hoektanden had ik niets bizonders gezien, en ze had me ook niet, bij ons liefdesspel in mijn keel gebeten om mijn bloed te drinken... Wel jammer eigenlijk, dat ze dat niet gedaan had...’ (pag. 40-41).

De verschillen tussen beide boeken zijn echter evenmin over het hoofd te zien. Domineerde in *Lieve Jongens* het aantal terugverwijzingen, in *De Vierde Man* staan de vooruitwijzingen centraal, zoals de angstdroom op pag. 39-40 waarin een oude

man zingt *'Tierelierelier... Wie is nummer vier...?'* en die op allerlei plaatsen en in diverse vormen in het boek terugkeert, zoals op pag. 103: 'Elk belangrijk gegeven in het leven was volgens mij een vierkant, althans een rechthoek, of althans viervoudig. Wie zaten er in de vier hoeken? In de ene hoek: Christine. In de andere: ik. In de derde hoek: Herman. Maar wie zat er in de vierde hoek? Niemand... Zie je, en daarom klopte er niets van... In het midden van het vierkant zat de Dood, allicht, maar die zat altijd in het midden, van ieder vierkant, dat was niks bijzonders. Maar wat was een vierkant met één lege hoek? Onzin...' Puntjes en vraagtekens moeten de spanning erin houden, heet het in de kritiek. Het zijn vooral ook de vooruitwijzingen die bij de film in verband zullen worden gebracht met het genre - de thriller - waartoe men haar rekent. Er bestaat nog een verschil tussen *Lieve Jongens* en *De Vierde Man* waaraan men in het debat aandacht besteedt en dat betreft het taalgebruik. De verfilming van *De Vierde Man* lag meer voor de hand dan die van *Lieve Jongens* als we de overwegingen van scenarioschrijver Gerard Soeteman in ogenschouw nemen. Tegenover Het Parool van 23 maart 1983 verklaarde hij: 'De andere boeken van Reve hangen veel meer dan *De Vierde Man* op het taalgebruik.' De klip van het typisch Reviaanse taalgebruik, zoals de ironie, waarop de makers van *Lieve Jongens* volgens de filmcritici strandden, lijkt hier dus te kunnen worden omzeild. Ook qua structuur en genre lijken er geen problemen te bestaan. 'Reve heeft duidelijk een gewoon griezelverhaal willen schrijven. Een criticus heeft het zelfs een veredelde kasteelroman genoemd. De constructie is duidelijk,' aldus Soeteman, die eraan toevoegt: 'De constructie is die van een gewoon en heel nadrukkelijk negentiende-eeuws griezelverhaal.' Aan de door Soeteman gestelde voorwaarden voor de verfilming van een boek lijkt te zijn voldaan: het genre is eenduidig, de structuur hecht.

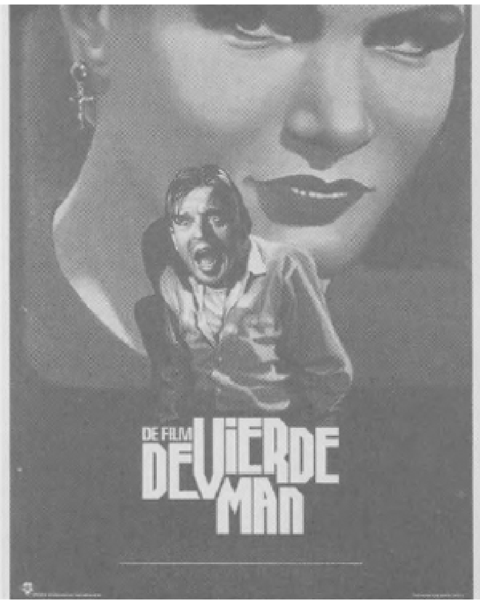
Daarmee is overigens niet gezegd, dat de film op deze punten is gevrijwaard van kritiek. Dat bleek.

Zoals bekend, was *De Vierde Man* bestemd om als boekenweekgeschenk te dienen. De commissie van de CPNB achtte het daarvoor bij nader inzien echter ongeschikt. Naar de mening van Verstappen (Het Binnenhof, 18 april 1981) durfde deze commissie er niet aan, 'omdat Reve ook hier niet nalaat uigebreid konde te doen van de homofiele geaardheid van zijn hoofdpersoon.'

Ook Sitniakowsky (De Telegraaf, 10 april 1981) meende dat de afwijzing berustte op het feit dat het 'te veel over herenliefde ging'. Smit in Hervormd Nederland (2 mei 1981) dacht, ruimer, dat het boek op 'ethische gronden' werd afgewezen. Reve zelf antwoordde op de vraag op welke gronden dit gebeurde: 'Dat heeft die Commissie mij nooit met zoveel woorden medegedeeld' (NRC, 1 februari 1985). De critici waren hoe dan ook verbolgen over deze beslissing. Wat overigens niet inhield dat ze het boek bij verschijning uitsluitend lof toezwaaiden. De

kritiek die het in 1981 verschenen boek ten deel viel, was soms niet mals. ‘Een spannend tussendoortje,’ noemde de criticus van Het Parool het boek op 24 april van dat jaar. Het zou volgens verschillende critici gaan om een weinig diepgaand verhaal, tempoloos verteld, vol uitweidingen, een te lang uitgesponnen grap, waarvoor men niet permanent bewondering kon opbrengen (zie: NRC van 17 april, Het Parool van 24 april en De Volkskrant van 16 mei 1981). Overigens weet men op een ander punt wel waardering op te brengen, namelijk waar het Reve's ironisering van triviale genres betreft. Verschillende recensenten maken bij de bespreking van *De Vierde Man* een onderscheid tussen literatuur en lectuur en zeggen vervolgens het boek tot de laatste categorie te willen rekenen, wat overigens, menen zij, niet negatief hoeft te worden uitgelegd. In het Utrechts Nieuwsblad van 21 april 1981 schrijft Van Straten, dat Reves boek ‘zeker niet tot zijn belangrijkste werk behoort, maar wel plezierige lektuur vormt.’

Vooren - in het Leids Dagblad van 28 augustus 1981 - schrijft: ‘Het dit jaar verschenen *De Vierde Man* is niet zozeer een Literair Hoogtepunt, als wel een speelse maar succesvolle poging op het terrein van de ‘*lectuur*’ een prestatie te leveren. Om kort te gaan, *De Vierde Man* is en laat zich lezen als een combinatie tussen een romannetje, een detective en magisch realisme à la Hubert Lampo. ‘Over het algemeen vindt men het een spannend boek. Deze spanning wordt door Vooren toegeschreven aan een van ‘de meest platvloerse eigenschappen der “triviale”, goedkope lectuur, zoals overdadig zetten van stippeltjes (verhoging van de spanning).’ Anderen, zoals Osstyn in De Standaard van 5 juni 1981, schrijven dit toe aan de gebruikte raamvertelling in *De Vierde Man*, ‘een truuk om spanning te creëren.’



Affiche ‘De vierde man’

Men is het er verder over eens dat Reve vrijmoedig gebruik heeft gemaakt van alle denkbare clichés. Daartoe rekent men ook de vorm waarin de spanning is opgebouwd. ‘De spanning wordt hier op een dermate gekunstelde wijze opgeroepen, dat er duidelijk sprake is van een parodie. Dat is bij hem niets nieuws, want de parodie op het eigen werk behoort ook al tot zijn vaste programmapunten,’ aldus Van Straten in de eerder aangehaalde bespreking. Ook Verstappen meent dat het om ‘een parodie

op een verhaal' gaat. Hij schrijft daarbij: 'Het boek is in zijn totaliteit en in alle details een bespotting van zichzelf. Alles wat gebeurt is in feite een cliché en tegelijk de bespotting daarvan.' Reinjan Mulder in de NRC van 17 april 1981 schrijft dat men bij 'argeloos lezen' denkt 'een klassieke damesroman in handen te hebben'. Bij nadere beschouwing zou het echter om een parodie daarop gaan, uitgevoerd met behulp van een opeenstapeling van clichés, alsook door 'detonerende observaties, pesterige opmerkingen en choquerende overpeinzingen'. De spot zou ook de *eenheid* van het boek betreffen: 'Al klopt het allemaal niet, omdat in dit aardige boekje eigenlijk niets klopt, terwijl de schijn gewekt wordt, dat alles heel precies in elkaar zit,' aldus de eerder genoemde Verstappen. Ook Sitniakowsky zag dit zo in De Telegraaf van 10 april 1981. Volgens hem lijkt het erop dat Reve heeft willen 'bewijzen dat hij heus wel een "normaal" verhaal met eigen begin, een midden en een eind kan schrijven zonder dat er losse eindjes in de lucht blijven hangen.' Uiteindelijk trekt Reve dit, aldus Sitniakowsky, weer in het belachelijke.

Van Straten daarentegen hoort tot degenen volgens wie het boek gewoon niet goed in elkaar zit: 'Hoe rommelig de compositie van *De Vierde Man* ook mag zijn, hoeveel losse draden er blijven hangen, er loopt onmiskenbaar een geniale flits door.'

Met wat voor type film, met welk genre, heeft de kijker te maken bij *De Vierde Man*? Over deze vraag breken zich vrijwel alle filmcritici het hoofd.

Van Bueren lijkt een antwoord op deze vraag te hebben: 'Moralistische horror eigenlijk. Dat lijkt me een beter begrip dan 'occulte thriller', zoals de makers zeggen in hun publiciteit.. Maar hij zet dit weer op losse schroeven door eraan toe te voegen: 'Je kunt *De Vierde Man* niet precies in een hokje stoppen' (De Volkskrant, 24 maart 1983). In De Telegraaf getuigt H. ten Berge van eenzelfde twijfel over het genre waaronder de film zou moeten ressorteren: 'Het resultaat is een originele romanti.., je, wat is het resultaat eigenlijk? Romantische horror, dodelijke romance, een thriller die zich voltrekt zonder dat die bestaat. In ieder geval een Nederlandse film die duidelijk weer eens anders is dan anders' (24 maart 1983). De uitgesproken onmogelijkheid om de film bij een traditioneel genre onder te brengen, lijkt een echo van wat men op de reclame-affiche voor de film kon lezen: 'Méér dan een thriller...' De makers van de film lijken zich, al dan niet gemeend, ook geen raad te weten met de film als het erop aankomt *De Vierde Man* onder één noemer te brengen. 'Hoe moet ik zo'n film nou noemen?', vraagt regisseur Verhoeven zich af. 'Een transcendente horror-film? Een magische thriller? (De Tijd, 25 maart

1983). Ook Soeteman schijnt niet zeker van het genre dat hij heeft meehelpen produceren: ‘een griezelfilm - of noem het een magisch-realistische film’ (VN, 2 april 1983). Uit het debat over de vraag tot welk genre het boek, resp. de film eigenlijk hoort, wordt in elk geval zoveel duidelijk dat terwijl men het boek doorgaans beschouwt als een pastiche van een bepaald soort (negentiende-eeuwse) gruwelroman, tot stand gebracht met behulp van specifieke humoristische procédé's, men de film als een bepaald type griezelfilm zonder dergelijke procédé's ziet. Er zijn filmrecensenten die, de film tegen het boek afzettend, dit betreuren. Rooduijn heeft regisseur Verhoeven in de HP van 26 maart 1983 gewezen op de afwezigheid van o.a. ironie in de film. Verhoeven antwoordde hem daarop: ‘Dat is dan jammer. Maar bij spannende films moet ook niet gelachen worden. Ja, misschien een zenuwenlach...’ In dit gesprek wordt al iets zichtbaar met betrekking tot de uiteenlopende kunstopvattingen van de makers van de film en hun critici. In feite wordt hier gesteld dat de film onder een ander genre valt dan het boek, derhalve aan andere spelregels wil voldoen en waarschijnlijk tot andere reacties zal leiden. Het is niet alleen op dit punt dat film en boek van elkaar verschillen.

De wijzigingen in het scenario van *De Vierde Man* zijn aanmerkelijk ingrijpender dan die van *Lieve Jongens*. De ingrepen beperken zich namelijk niet tot omzettingen van handelingen en gebeurtenissen uit het boek. Het is met name een groot aantal toevoegingen dat de film een ander aanzien geeft dan het boek. Tot die veranderingen hoort de tijd waarin zich een en ander afspeelt. Verder zijn nieuwe personages geïntroduceerd, werden bestaande gegevens door middel van herhaling benadrukt en ook spanningwekkende passages kregen meer accent. Soeteman heeft daarvan uitvoerig verslag gedaan in VN van 2 april 1983. Over het eerste, het tijdstip waarop het verhaal zich afspeelt, merkt hij op: ‘Reve situeert de handeling in het begin van de jaren zestig. Dat zou de film ontzettend duur maken. Al die kleren en die auto's uit 1960, ik moet er niet aan denken.’ Kortom: ‘Paul en ik waren het er al heel snel over eens dat de film zonder bezwaar in het heden kon spelen.’ Naast deze zijn er tal van wijzigingen van algemene aard. Waar Gerard zich in het boek op verschillende plaatsen (pag. 25, 43, 51) afvraagt of Christine al dan niet rijk is, heet zij in de film van meet af aan rijk. Komt Herman in het boek uit Düsseldorf, in de film komt hij uit Köln. Ervaart Gerard in het boek aan de hand van brieven wie de drie overleden mannen van Christine zijn, in de film zijn het amateurfilmpjes die hem daarover informeren. Een argument voor de laatste verandering gaf Soeteman zelf. Hij stelt zich op een functionalistisch standpunt, d.w.z. hij is ervan uitgegaan dat alles een functie binnen het geheel diende te hebben. Onder meer de invoering van de filmpjes paste binnen zijn idee dat alles in de film met elkaar in verband moest worden gebracht. ‘Hoe laat ik Reve ontdekken dat Christine al voor drie andere mannen de *femme fatale* is geweest? In het boek vindt hij allerlei papieren, maar dat is in een film zo saai. Dus maakte ik er amateurfilmpjes van en daaruit vloeide weer voort dat je Christine tijdens Reve's lezing met een filmcamera in de weer ziet. Daardoor raakt Reve geïntrigeerd en is er ook meteen een reden gegeven waarom Reve graag met Christine kennismaakt.’ Net als in dit geval heeft het merendeel van de veranderingen onmiskenbaar tot doel te garanderen dat de geschiedenis als een *eenheid* wordt ervaren. Ook in het boek is eenheid nagestreefd, zij het met behulp van andere middelen. Zo maakt Reve gebruik van de raamvertelling.

Gerard vertelt de geschiedenis van hem en Christine aan Ronald (pag. 7 en 139). Dit vertelkader onbreekt in de film. Daar staat tegenover dat de film begint en eindigt met hetzelfde, niet in het boek voorkomende shot van de spin in haar web (pag. 1 en 114). (Als ik het scenario citeer, betreft dat overigens steeds de 3e versie.) Deze verandering is veelbetekenend, vooral ook in die zin dat door de filmmakers, met name door scenarioschrijver Soeteman, naar samenhang is gezocht op het vlak van ‘thema's’ en ‘motieven’. Het aantal poëticale uitweidingen in het boek is drastisch verminderd. Wel horen we Reve in de film, tijdens een in Vlissingen gehouden lezing, zeggen dat de essentie van zijn schrijverschap kan worden samengevat met de woorden ‘ik lieg de waarheid’ (pag. 14), maar vergeleken bij de talrijke uitspraken met betrekking tot het schrijven die in het boek voorkomen, steken die in de film povertjes af. Dat houdt verband met de raamvertelling van het boek, waarin juist de hele geschiedenis met Christine wordt gerelativeerd. Gerard zegt tegen Ronald dat deze geschiedenis dan misschien wel een ‘verhaal’ mag heten, maar: ‘In het midden gebeurt niks, eigenlijk...’ (pag. 145).

Als een figuur niet direkt functioneel wordt geacht binnen de geschiedenis, wordt deze geëlimineerd, zoals Laurens, de jongen die in het boek (pag. 110) door Gerard van straat wordt opgepikt als Christine naar Düsseldorf is. Omgekeerd voegt Soeteman een personage toe, waar hij bijvoorbeeld door middel van contrast het verhaal als geheel beter tot uitdrukking meent te kunnen brengen. Dat is het geval bij de (Ma)ria-figuur ofwel ‘de vrouw in het blauw’. Over deze ingreep zegt Soeteman in Het Parool van 23 maart 1983: ‘Ik bleef het merkwaardig vinden dat een Reve, die zo katholiek is en die altijd zit te zeuren over Maria, de vrouw tegelijkertijd ziet als verleidster en doodster én als de grote genadige moeder. Toen dacht ik: Dan moet je dus gewoon twee personen invoeren. Daarbij kan je je afvragen of de schrijver de vrouw behalve in de vorm van de dood ook als heilbrengster en verlostster zal kunnen herkennen. Dat doet hij pas op het allerlaatste ogenblik, wanneer alle rampen al zijn geschied.’

‘Ik heb tegenover de *femme fatale* Christine een *femme céleste* geplaatst,’ aldus Soeteman in de HP van 23 maart 1983 over adaptatie van het boek. ‘Het is een decadent, 19de eeuws gegeven; de vrouw die de man castreert en doodt. Daar wilde ik een positieve vrouw, een Mariafiguur tegenover zetten.’ De rechtvaardiging hiervoor zocht Soeteman, getuige een eerder genoemd interview in VN, in het totale oeuvre van Reve: ‘Zo introduceerde ik in het scenario een zekere Ria, de vrouw in wie Reve Maria ziet, als contrast met Christine, de slechte, de fatale

vrouw. En zo wemelt het in de film *De Vierde Man* van verwijzingen naar ander werk van Reve.' Ook de introductie van de arts aan het slot van de film paste binnen het totaalconcept van Soeteman. Reve's visioenen spelen zich in zijn hoofd af: 'Daarom laat ik aan het einde van de film ook een arts, die in het boek helmaal niet voorkomt, maar die al in het begin van de film optreedt als bestuurslid van de letterkundige vereniging, de diagnose van Reve's geestelijke toestand stellen. Nou, die is dus niet best, waarbij de vergrote lever in een bepaalde richting wijst, zal ik maar zeggen. Zoals de goede Maria de tegenpool is van de verdorven Christine, zo is de dokter de rationele tegenpool van de irrationele Reve.'

In het boek overweegt Gerard een paar maal of Christine eigenlijk geen heks is - 'want de Boze koos zich soms de meest lieftallige gestalten...' (pag. 131, zie ook: 40-41) - en verwerpt deze gedachte vervolgens weer. In de film wordt Christine met aanmerkelijk meer stelligheid vereenzelvigd met een heks, o.a. vanwege 'een plekje onderaan d'r rug dat ongevoelig is, als 'n heks in de middeleeuwen...!' (108, zie ook: 69-70, 107, 110).

Christine wordt niet alleen met een heks geassocieerd, maar ook met een sfinx, althans in de film. In het boek blijft de relatie beperkt tot de aanduiding dat Christine een zaak drijft met de naam 'SPHINX' (pag. 24). Christine's beautysalon in de film heet net zo (pag. 24). Maar daarbij blijft het niet. De zilveren sigarettenaansteker die ze op tafel heeft staan, heeft het model van een sfinx (pag. 47); in het boek is dat een zilveren Queen Anne aansteker (pag. 58-59). Alsof dat nog niet genoeg is, wordt ervoor gezorgd dat Christine ook uiterlijk op een sfinx lijkt. 'Ze slaat haar dunne shawltje om haar hoofd, de flappen aan de zijkanten trekt ze neer. Een sphinx...', heet het in het scenario (pag. 27). Ging het bij de vergelijkingen tussen Christine en een heks of een sfinx nog om vergelijkingen die ook in het boek voorkwamen, zij het niet met zoveel woorden en zoveel nadruk, de vergelijking tussen Christine en een spin is geheel voor rekening van de filmmakers. Ik heb al gewezen op het shot van de spin waarmee de film begint en eindigt. Daar tussenin wordt op verschillende momenten een relatie tussen Christine en een spin gelegd. Als gevolg van een defect aan de neonreclame boven het etalageraam van Christine's zaak staat er te lezen 'BEAUTYSALON DE SPIN' in plaats van 'DE SPHINX' (pag. 24). En als Gerard, aan het eind van zijn latijn, zich in het ziekenhuis bevindt, schreeuwt hij: 'Ze pakt ze als 'n spin. Een spin neukt ook met d'r mannetje en vreet 'm daarna op, dood...' (pag. 107). De vierde associatie - naast de heks, de sfinx en de spin - betreft Delilah. Ook deze is van de hand van Soeteman. In de trein naar Vlissingen gezeten, 'kijkt Gerard naar "SAMSON en DELILAH", een zeventiende-eeuws schilderij waarop Delilah de haren van de slapende Samsom afknipt', luidt een aanwijzing in het scenario (pag. 6). Later vernemen we dat Christine een eigen cosmetica-merk heeft: 'Delilah' (pag. 39, 41). Christine knipt Gerards haar. Daarbij merkt een klant op: 'Pas maar op hoor meneer: alles heet hier Delilah! Denk aan de bijbel als een vrouw het haar van een man knipt' (pag. 43). Christine is raadselachtig en gevaarlijk. Om dat tot uitdrukking te brengen is gekozen voor een aantal vertrouwde beelden en vergelijkingen, waarin de spin, de sfinx, de heks en Delilah van kardinaal belang zijn. Door verschillende vergelijkingen te groeperen rond eenzelfde gegeven en door motieven uit het boek aan te vullen met nieuwe voorbeelden is gepoogd de samenhang in de geschiedenis te vergroten.

Uit: 'De vierde man'

De dreiging die van Christine uitgaat betreft de vraag wie haar volgende slachtoffer zal zijn. *'Tierelierelier... Wie is nummer vier...?'* zingt Magere Hein in het boek (pag. 40). In het boek en in de film (pag. 6) vormt een

droom van een hotel waarin het geheimzinnige cijfer vier een centrale rol speelt, het uitgangspunt van de geschiedenis. In het boek komt dit gegeven nog een paar maal voor, te weten op pag. 103, en op pag. 135 waar Gerard de droom in verband brengt met de drie slachtoffers van Christine. In de film komt het getal vier echter oneindig veel vaker voor. Op het station aangekomen ziet Gerard een lijkwagen met vier dragers (pag. 8). In een droom ziet hij drie rozen; op de plaats van de vierde staat een vrouw in het blauw (pag. 33). Christine heeft drie verschillende soorten herenkleding in de kast, waaruit Gerard als vierde mag kiezen (pag. 37). De kappersstoelen in haar schoonheidssalon lijken op een sektiekamer voor vier lijken (pag. 40). In deze salon hangen vier jassen, waaronder een blauwe damesmantel (pag. 46). In een kastje vindt Gerard drie filmcassettes met films over de overleden mannen van Christine: Gé, Johan en Henk (pag. 77).

Als Gerard met Herman in een grafkoepeltje schuilt voor de regen, staan daar drie urnen van genoemde mannen en is er nog plaats voor een vierde (pag. 96-98). Aan het slot beseft Gerard dat Herman of hijzelf de vierde man is die het slachtoffer van Christine zal zijn (pag. 100). Uiteindelijk noemt hij Herman ‘De vierde man’ (pag. 106). Het getal vier heeft in de film dus soms betrekking op het vierde slachtoffer van Christine, soms op de persoon die als redster zou kunnen optreden, (Ma)ria. Door het getal vier zeer frequent te laten terugkeren, heeft Soeteman ook op deze wijze voor een grote hechtheid van de film willen zorgen.

Soeteman heeft er in VN van 2 april 1983 op gewezen dat de sleutel één van de symbolen in de film is: ‘Daar kwam ik op doordat Reve op blz. 94 schrijft: “We gingen zelfs naar de cinema en zagen *Dial M for Murder* van Hitchcock”. In de film komt ook een sleutel als belangrijk element voor’.

In de hotel-droom die in het boek voorkomt, schrikt Gerard als hij in de loop van een revolver meent te kijken, maar: ‘het was geen revolver, maar het holle uiteinde van een sleutel, doodgewoon een fors formaat ouderwetse sleutel...’ (pag. 39). Daarna blijft de sleutel een rol spelen, bijvoorbeeld die waarmee hij het kastje van Christine opent en stuit op de brieven die het geheim van haar dode mannen prijsgeven (pag. 58). Deze sleutel doet hem ergens aan denken: ‘Aan die film? ... Nee, niet aan die film: dat was een lipssleutel... Waaraan dan wèl? ... (pag. 121). Ook later heet het met betrekking tot deze sleutel: ‘die kwam mij opnieuw op één of andere manier - neen, gek genoeg niet op een aangename manier - bekend voor...’ (pag. 126). Ten slotte herinnert hij zich de sleutel uit de droom met de man in het hotel (pag. 128).

Voorwaarde voor de introductie van een figuur als Ria was voor Soeteman dat deze paste binnen de eenheid van de film. Hetzelfde gold voor de door hem geaccentueerde thema's uit het boek. Soeteman zegt hierover in het eerder gememoreerde VN-nummer: ‘De figuur van Christine deed me onmiddellijk denken aan een fotoboek dat ik heb, *Femme Fatale, Images of Evil and Fascinating Women* van Patrick Bade. Als ik dan weer in dat boek zit te bladeren, stuit ik op het belang van ogen in de mythes rond *femmes fatales.* Delilah, die Samson de ogen uitbrandt na hem te hebben verleid. Zo kwam ik op *het oog* als het overheersende thema in het scenario terwijl Reve in zijn boek maar één keer, en dan nog heel zijdelings, op blz. 142, van een oog rept. Waarom denk je dat het hotel in Reve's visioenen *Bellevue* heet?’ Dat het oog in het boek slechts een zijdelingse rol zou spelen, is aanvechtbaar.

Het komt ook niet alleen voor op de door Soeteman genoemde pagina. In de bewuste hotel-droom knipoogt de oude man naar Gerard: ‘... maar waarom bleef hij

dat ene oog daarna dicht houden? ...' (pag. 39). En als Gerard een visioen van Herman aan boord van een schip heeft, heet het: 'Eén oog hield hij dicht... tegen de zon?' (pag. 79). Ook in een tweede visioen van Herman ziet hij deze 'met één oog dichtgeknepen' (pag. 93). Aan het eind, als Herman ten gevolge van een auto-ongeluk één oog kwijtraakt (pag. 142), wordt dit in verband gebracht met eerdere visioenen en de knipogende man in de hoteldroom (pag. 143). Soeteman heeft deze beelden en visioenen van het oog in tact gelaten (pag. 65 en 104). Hij heeft er echter een aantal beelden aan toegevoegd en een en ander op nog ingenieuzere en nadrukkelijkere wijze met elkaar verbonden. Zo verandert het cijfer vier, in een visioen dat Gerard al in het begin van de film heeft, in een mensenoog (pag. 6) en als Christine en Gerard dineren, gebeurt dat met kreeft: 'koppen met ogen op steeltjes' (pag. 60).

Telkens weer worden gegevens uit het boek 'aangedikt' in de film door middel van herhaling. Een mooi voorbeeld hiervan, ten slotte, is de voorstelling van Christine als 'Die Lustige Witwe'. In het boek wordt daarop twee maal een toespeling gemaakt. Laurens, door Gerard van straat opgepikt, blijkt deel uit te maken van een gezelschap dat '*Het Vrolijke Weeuwtje*' opvoert (pag. 122). Bij het zien van een foto van Johan, één van de overleden echtgenoten van Christine, moet Gerard denken aan '*Het Vrolijke Weeuwtje*' (pag. 133). In de film vindt de toespeling eveneens op indirecte wijze plaats, nl. als Gerard bij Christine thuis een aria uit *Die Lustige Witwe* zingt en later uit deze operette een liedje fluit (pag. 102), maar Gerard noemt Christine hierin ook éxpliciet een paar maal 'Die Lustige Witwe' (pag. 81 en 108).

Van plechtige taal, zoals Gerard die in het boek gebruikt - 'zeide', 'gevoelde', 'zoude', e.d.m. - is in de film afgezien. Wat niet betekent dat er in de film niet wordt 'gespeeld' met taal. Soeteman heeft ook dit verschijnsel echter alleen dan een rol toebedeeld op voorwaarde dat hij het kon laten functioneren binnen het kader van de algehele geschiedenis. Dat blijkt uit de woordspelletjes die hij heeft toegevoegd, zoals bij de defecte neonreclame 'SPHINX', die 'SPIN' te zien geeft (pag. 24) en vooral bij het rouwlint waarop '-ER-A' (pag., 8) te lezen valt, wat voor 'HERMAN' staat (pag. 9), maar in een droom met 'GERARD' wordt ingevuld (pag. 33), en onder een brief aan Christine leest Gerard: '... dag schat.. je liefste... e... a...' (pag. 48), waarbij hij eerst aan zijn eigen naam en dan aan 'HERMAN' denkt. Soeteman verantwoordde dit soort veranderingen in VN met een verwijzing naar het oeuvre

van Reve: 'Neem de begrafenisondernemer en de doodkist die op het station van V. het pad van Reve kruisen en de onzekerheid of er nu op de grafkans *Lieve Herman*, *Lieve Gerard*, of *Guido Hermans* staat. Die scène komt niet voor in het boek *De Vierde Man*, maar wel iets soortgelijks in een van zijn andere boeken. 'Eenzelfde type verantwoording is mogelijk bij de volgende grap die Gerard voor de spiegel staand maakt: "Hérman Emmink, Hérman Göring, Hérman Krebbers, Hérman Goethe, W.F. Hermans... Cha, Cha, Cha!!" (pag. 70). Een soortgelijke passage treft men in ander werk van Reve aan, zoals in *Lieve Jongens* (pag. 149-150): "Heel veel dichters hebben hun eigen doodgedronken", meende ik het gezelschap te moeten toevertrouwen.

"Gérard de Nerval, Gerard den Brabander, Gerard Slauerhoff, Gerard Bloem, Gérard Verlaine, ga maar door". "Verlaine, ...Gérard?" "Dat was zijn tweede voornaam, zo noemde Rimbaud hem altijd. Maar het kwam door de absinth."'

De grap is door Soeteman duidelijk toegesneden op, alweer, de *eenheid* van de film, waarin op het moment dat Gerard de grap verwoordt, deze in de ban van Herman is. Welke verandering Soeteman ook aanbracht in de oorspronkelijke tekst - en hij associeerde er naar eigen zeggen lustig op los -, steeds deed hij dit onder het in VN uitgesproken motto: 'Niets mag uit de lucht komen vallen'.

4. Autonomie

Er is niet alleen op de punten van taalgebruik en genre door de filmmakers afgeweken van het boek. Ik heb daar, aan de hand van Soetemans uitspraken, al op gewezen. Men stelt zich überhaupt op het standpunt dat het boek en de film relatief weinig met elkaar te maken hebben. In het eerder genoemde HP-nummer merkte Reve over de verfilming van *De Vierde Man* op: 'Wie mijn werk recht wil doen, moet niet aarzelachtig zijn van mijn motieven en het gebruik van mijn anekdotes af te wijken'. Verhoeven en Soeteman hebben dit advies aantoonbaar opgevolgd. Het standpunt dat Verhoeven inneemt, laat geen twijfel bestaan over zijn ideeën met betrekking tot de relatie tussen boek en film. 'Er wordt in Nederland altijd eindeloos over gezeikt, maar de verfilming van een boek is een autonome creatie. Ik maak die film niet om nog eens dunnetjes het boek van Reve over te doen. Ik wil iets nieuws, oorspronkelijks en eigens maken. En daar gebruik ik elementen van het boek voor,' aldus Verhoeven in hetzelfde blad. En passant zij erop gewezen dat hier door Verhoeven een totaal andere opvatting wordt verdedigd dan door De Lussanet, die juist zo dicht mogelijk bij het boek wilde blijven. Maar waar het hier om gaat, is de autonomie-opvatting die ten grondslag ligt aan de film *De Vierde Man.* Is een dergelijke opvatting verdedigbaar? In de ogen van veel critici in elk geval niet. Een belangrijk argument daarvoor menen zij te kunnen ontlenen aan het feit dat in de film iemand voorkomt met de naam Reve.

In de literatuurbeschouwing heeft zich de discussie rond het autonome kunstwerk al veel eerder voorgedaan. In 1965 verdedigde J.J. Oversteegen het autonomie-standpunt in het tijdschrift Merlyn onder de titel 'Analyse en oordeel'. Het begrip 'autonomie' wordt daarin door hem in verband gebracht met de opvatting dat een tekst dient te worden beschouwd als een geheel, dat door een uniek stelsel

van regels wordt gekenmerkt en kan worden geanalyseerd op de interne wetgeving (Oversteegen 1983: 36 e.v.). De opvatting dat een tekst als ‘autonoom’ kunstwerk dient te worden beschouwd, acht hij een noodzakelijke voorwaarde voor het maken van een structuuranalyse. Oversteegen voegt eraan toe dat dit autonomie-standpunt niet inhoudt dat een werk geen relatie met de buitenwereld zou onderhouden. Teksten onderhouden altijd in meerdere of mindere mate een dergelijke relatie. Zo onderscheidt hij ‘gesloten teksten’, waarvoor nauwelijks of geen speciale kennis van de buitenwereld nodig is als men deze teksten wil begrijpen en ‘open teksten’, die wel om een dergelijke kennis vragen. ‘Domweg gelukkig, in de Dapperstraat’, een regel uit een gedicht van J.C. Bloem bijvoorbeeld vraagt om kennis omtrent de Dapperstraat ten einde dit gedicht adequaat te interpreteren. Maar deze noodzakelijke kennis van de buitenwereld tast de autonomie van het gedicht niet aan, aldus Oversteegen: het ging er daarbij namelijk alleen om dat alle elementen waaruit het gedicht is opgebouwd *functioneel* zijn binnen de algehele structuur (id.: 39-40).

Wat gebeurt er nu als in een tekst of film de eigennaam Reve voorkomt?

Zo'n eigennaam hoort tot wat men noemt de ‘referentialiserende uitdrukkingen’ (Gabriel 1975: 18 e.v.). Een kenmerk ervan is dat deze naar slechts één persoon verwijst, d.w.z. gebonden is aan de voorwaarde van een eenduidige existentie. De betekenis van een dergelijke verwijzende uitdrukking kan in meerdere of mindere mate context-afhankelijk zijn, waarbij de context de talige context kan betreffen, m.a.w. de tekst waarin de eigennaam voorkomt, dan wel de pragmatische context, ofwel de algehele situatie waarin de spreker en toehoorder zich bevinden. Uit het debat tussen filmmakers en critici nu blijkt dat de eerste een rigoureus autonomie-standpunt innemen waarbij de naam ‘Reve’ binnen de context van de film dient te worden beschouwd, terwijl de laatsten niet los kunnen komen van de pragmatische context. Anders gezegd, zij hebben bij de naam ‘Reve’ een andere persoon op het oog. Stelt de naam ‘Reve’ in een boek de critici zelden of nooit voor problemen, dat is anders bij films. Toen Hugo Metsers de hoofdrol in *Lieve Jongens* aanvaardde, haastte hij zich tegenover *Het Parool* van 6 oktober 1979 te verklaren: ‘Het is geen letterlijke verfilming. Ik ga niet Gerard Reve spelen, maar een schrijver met lieve jongens. Anders gaat iedereen weer zeggen: die Metsers lijkt helemaal niet op Reve.’ Het probleem van het gebruik van deze eigennaam zou zich bij *De Vierde Man* in verhevigde mate voordoen. Dat blijkt alleen al uit deze uitlating van Rooduijn: ‘Als de hoofdpersoon in de film (...) in Vlissingen bij zijn lezing nadrukkelijk als “De schrijver Gerard Reve” wordt aangekondigd, ontkomt men niet aan een vergelijking met de “echte” Reve. Maar noch in de prikkelbare neuroot, noch in de potsierlijke, geëxalteerde nicht, die

Krabbé in de film beurtelings neerzet valt ook maar een zweem Reve te ontdekken.' Verhoeven verdedigt zijn standpunt als volgt: 'Maar Jeroen Krabbé kan in de eeuwigheid Gerard Reve niet zijn! Dat die man toevallig associatief met Gerard Reve correspondeert, betekent nog niet dat hij het ook ís. Hij vertoont verwantschap, maar het blijft fictie.' En: 'Je moet hem (...) niet met Gerard Reve identificeren. De realiteit van het leven en kunst zijn toch godverdomme twee onvergelijkbare dingen.' Soeteman viel Verhoeven bij in VN van 2 april 1983: 'Je kon je al voorstellen dat de recensenten zouden gaan zeuren over de vraag of wij persoon en karakter van de wereldberoemde schrijver Gerard Reve wel nauwkeurig hadden weergegeven. Over dat laatste probleem hebben Paul en ik lang zitten dubben, zelfs tot kort voor de opnamen. We hebben er nog over gedacht om de hoofdpersoon Rêve te noemen ("rêve" is Frans voor "droom" - VN), maar ten slotte hebben we toch maar besloten hem gewoon Reve te dopen. Jeroen Krabbé staat qua type tamelijk ver af van de echte Reve en bovendien is het gegeven van *De Vierde Man* duidelijk zo weinig autobiografisch dat de link met de echte Reve niet voor de hand lag. Dat een recensent als Tom Rooduijn er toch intrapt en gaat zitten zeuren dat we de persoon van Reve niet voldoende recht gedaan hebben, tja, er zijn ook recensenten die in hun jeugd te veel aardappelen eten.' De makers van de film wensen dat de film *De Vierde Man* als een zelfstandig kunstwerk wordt beschouwd: als fictioneel kunstwerk, als film, als genre, geregeerd door eigen regels. De critici daarentegen zijn veeleer geneigd hun achtergrondkennis met betrekking tot Reve in te brengen en daarmee naast 'structurele -', 'realistische' argumenten in het geding te brengen. De eigennaam 'Reve' refereert naar een bepaalde figuur, alleen al qua uiterlijk en spreekwijze. De professionele kijker herkent en vergelijkt de figuur van Reve uit de film en de werkelijkheid, zoals Van Nieuweborgh in De Standaard van 9 september 1983, die schrijft dat men de film best zou kunnen bekijken, 'als een totale buitenstaander die geen weet heeft van het oeuvre van Reve. De film zit echter vol met Reve. Zijn tics: zoals het schrijven met kroontjespennetjes die hij met het gros aankoopt waarbij hij een faktuur met btw vraagt om ten slotte dan toch de bestelling te laten betalen door zijn rijke vriendin, de zinspelingen op het mislukte huwelijk van Reve, het overmatige drinken enz.'

Dat zal voor veel bioscoopbezoekers gelden, ongeacht of men het werk van Reve kent: zijn regelmatige publieke optreden is daar debet aan. In elk geval geldt het voor de filmrecensenten maar, zo luidt de reactie van Verhoeven, de film is niet bedoeld voor mensen 'geabbereerd door te veel kennis van Reve' (HP 26 maart 1983). Engelse of Duitse critici die de film zagen, kennen deze aberratie niet. Niemand bleek bijvoorbeeld moeite te hebben met de tekst die de Duitse versie van de film, resp. video-opname van de 'psychothriller' begeleidde: 'Der Schriftsteller Gérard (Jeroen Krabbe) verliebt sich in die reizvolle Christine (Renee Soutendijk). Als er erfährt, dass sie schon drei Männer unter die Erde gebracht hat, fürchtet er um sein Leben...' Kortom, in Nederland hebben, naar de mening van de filmmakers, de verkeerde mensen vanuit een onjuiste optiek de film besproken. Dit terwijl de film toch zelf tal van aanwijzingen bevat dat hij op zichzelf beschouwd dient te worden, menen zij, zoals het gememoreerde verschil in genre en taalgebruik tussen boek en film, de omzettingen, weglatingen en vooral toevoegingen. De film had op haar eigen merites moeten worden beoordeeld, los van het boek enerzijds, los van de werkelijkheid anderzijds, luidt hun conclusie.

Het heeft er alle schijn van dat de posities van de discussiërende partijen, waar het hun waarde-oordelen en argumenten betreft, keurig gescheiden zijn. Aan de ene kant staan de filmmakers met hun 'autonomie'-opvatting, die vooral vraagt om structurele criteria bij de beoordeling van een film, aan de andere kant staan de filmrecensenten, die zich voor hun oordeel bedienen van 'realistische' criteria en van hun kennis met betrekking tot het oeuvre van Reve. De zaak ligt echter ingewikkelder. De kunstopvatting van de filmmakers is bijvoorbeeld minder consistent dan op het eerste gezicht lijkt. De legitimatie van de film vindt niet alleen plaats door op het autonome karakter ervan te wijzen en op de grote samenhang van de elementen waaruit de film is opgebouwd, maar ook door een beroep te doen op de eigen werkelijkheidservaring, bijvoorbeeld om de tijdens de vrijscène uitgesproken zin 'Hij schiet eruit, ik ben een beetje onhandig' te verantwoorden. Verhoeven merkt daarover op: 'Dat heb ik in mijn leven *herhaaldelijk* tegen vrouwen gezegd: 'Oh, hij schiet d'r uit; even opnieuw d'r in stoppen!' Anderzijds baseren de filmrecensenten sommige uitspraken op de structuur van de film. Waar dat gebeurt, gaat dit echter nogal eens gepaard met een negatief waarde-oordeel. Zo schrijft Rooduijn: 'Het scenario - op basis van het boek geschreven door Gerard Soeteman - is een te geconstrueerd, gestroomlijnd geheel, waarin de gebeurtenissen elkaar zo expliciet en naadloos opvolgen, dat de meeste personages nauwelijks de kans krijgen geloofwaardig te worden. 'Beschouwden de critici het boek als vorm van lectuur, de film geeft men het stempel van 'B-film'.

'Overgestructureerd' is daarbij het sleutelwoord. Commercieel succes heeft dat niet in de weg gestaan, misschien wel juist daarom niet. Schreef Van Bueren nog in De Volkskrant van 22 april 1983 dat het niet zo goed ging met *De Vierde Man* - 'Toch blijft deze film in vele bioscopen draaien, omdat hij steun heeft gekregen van het bioscoopbedrijf' -, op 10 augustus 1984 meldde de NRC dat, commercieel gezien, *De Vierde Man* de meest succesvolle Nederlandse film in de Verenigde Staten is.

Bibliografie

- Beekman, Klaus en Mia Meijer, *Kort Revier.* Gerard Reve en het oordeel van zijn medeburgers. Samengesteld door -, Amsterdam 1973.
- Gabriel, Gottfried, *Fiktion und Wahrheit.* Eine semantische Theorie der Literatur, Stuttgart 1975.
- Mooij, J.J.A., *Tekst en lezer.* Opstellen over algemene problemen van de literatuurstudie, Amsterdam 1979.
- Oversteegen, J.J., *De Novembristen van Merlyn.* Een literatuuropvatting in theorie en praktijk, Utrecht 1983.

De crew van 'Spetters'

Ate de Jong
'Een boek is voor mij dus niets anders dan een aanleiding in mijzelf'

In gesprek met Gerard Soeteman

Over schrijfmateriaal

Ik schrijf alles met de hand. Ik schrijf nóóit iets met een schrijfmachine. Als ik het uitgeschreven heb, dan wordt het getypt voor me.

Ik schrijf met de hand omdat ik dan sneller besluit om te veranderen, omdat ik sneller schrijf dan type en omdat ik typen iets vreselijk mechanisch vind.

Door typen krijg ik een vreemde afstand tot de woorden. En zolang het in mijn handschrift is, is het menselijker en nog niet officieel.

Ik schrijf met een speciale vulpen. Ik heb hem altijd bij me. Altijd.

Ik koop altijd dezélfde vulpen. Als hij op is, of ik hem laat vallen, dan moet er weer dezelfde komen. Het is een hele simpele pen die je voor tweeëntwintig gulden kunt kopen. Je kunt hem openschroeven, er zit een vuller in met een pompmechanisme, dat kost zes gulden en die koop ik in Den Haag vlak bij het paleis Noordeinde. En ik koop buitengewoon zwarte inkt, omdat ik de originelen van mijn scenario's altijd hou. Daar maak ik fotocopieën van en die gitzwarte inkt komt het beste over.

Ik schreef in schriftjes met een groene kaft. Schoolschriftjes van veertig bladzijden, dus tachtig kantjes. Met een etiket erop van één of andere papierfabriek in Hoorn. En ik was echt totaal van de wereld toen door de oprukkende popcultuur men ineens totaal andere omslagen in de handel ging brengen. Ik heb nog tijden gezocht in dorpen met van die christelijke kantoorboekhandels in de hoop dat zij die oude schriftjes nog zouden hebben. Die hebben ze niet meer.

Als ik in die schriftjes dingen herschreef, had ik vroeger een soort foutenwisser die bestond uit een potje vloeistof, en een potje van een andere vloeistof. In het tweede potje moest je bepaalde paarse pilletjes oplossen, die op den duur zó hard werden dat ze absoluut niet meer oplosten. Ik heb die potjes en pilletjes vijfentwintig jaar geleden gekocht en al die tijd gebruikt, maar ze zijn helaas ook uit de handel genomen.

Wat ik ook met de schriftjes deed was 'dokteren'. In zo'n schriftje zaten geen doorhalingen, alles was schoon geschreven, netjes, want het moet tegelijk menselijk zijn omdat het een handschrift is, en niet moeilijk leesbaar zijn. Want anderen, zoals de typiste en de regisseur, moeten het direct kunnen lezen. Als ik besloot om vijftien bladzijden te herschrijven, dan haalde ik uit een reserveschrift vijftien bladzijden, knipte op een hele ingewikkelde manier die pagina's door, zodat het katern-op-zich gebonden bleef en je de nieuwe pagina's eraan kon plakken.

Twaalf schoolschriften, de bladzijden aan één kant beschreven was de lengte van een speelfilm.

Nu heb ik een klapper en schrijf op losse A4-vellen. In die klapper zit een al jaren oud gelinieerd vel, door mijzelf gemaakt. Dat gelinieerde vel ligt ónder het A4-papier, zó, dat ik op regels schrijf. Ik schrijf op regels zodat ik niet door enthousiasme groter of kleiner ga schrijven en dan vernaggeld word door de hoeveelheid woorden die ik

geschreven heb. Die indeling hou ik vast om te weten hoe ver ik ben. Want ongeveer 100 van deze A4-vellen vormen een script. Zijn het er 120 dan begeef je je onherroepelijk in moeilijkheden, want dan ben je te lang. Ik schrijf op A4-fotocopieerpapier, want dat heeft iets prettigs, glads.

Over werktijden

Ik werk in vaste dienst bij de NOS-TV als redacteur-scenarioschrijver van documentaires. Dus ik werk freelance 's avonds en in de weekends en in de vakantie aan een speelfilmscript. De verdiensten in Nederland zijn als scriptschrijver niet zodanig dat je er van kan leven.

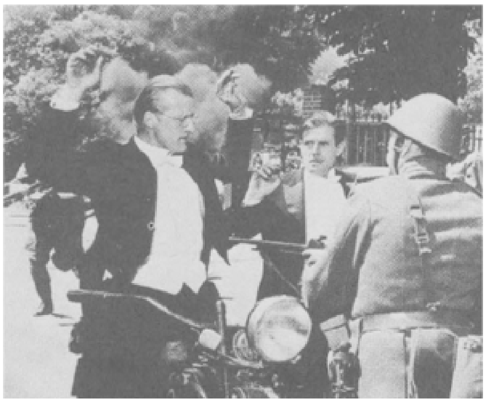
Ik werk nóóit op zaterdag. Zaterdag is voor mijn vrouw en mij. Zondag slaap ik een beetje uit en luister naar de Engelse radio. Zondagmiddag en zondagavond schrijf ik. De rest van de week werk ik 's avonds, toch wel met een vrij sterke discipline, laten we zeggen tussen acht en twaalf uur.

Ik doe veel voorbereidend werk zónder te schrijven. Ik denk er van tevoren ontzettend veel over na. En ik praat er ook veel over met de regisseurs, zoals met Paul Verhoeven. En wat ik heel veel doe is zwemmen. Omdat ik zo'n zittend leven leid, zwem ik als het enigszins kan hetzij 's ochtends, hetzij 's middags, hetzij 's avonds een half uur. Ik zwem één kilometer, baantjes op-en-neer in een zwembad. En dat is ontzettend vervelend. Je haalt adem, je komt met je kop boven, je maakt je zwemslag. Dat herhaalt zich tijdens die kilometer héél veel keren. Dus het is dan heel prettig om aan het scenario te denken. Op een gegeven ogenblik maak ik een scènelijstje, dan weet ik; ‘Als ik deze scènes uitschrijf dan heb ik een film.’ Als ik dan eenmaal ga schrijven dan ben ik in acht à tien weken klaar.

Als het heel snel gaat schrijf ik zo'n vijftien bladzijden per dag. Als ik dan stop dan is dat door vermoeidheid of omdat ik geblokkeerd ben. Een blokkade kan twee oorzaken hebben: Of wat ik geschreven heb is niet goed, of wat ik wil gaan schrijven is niet goed en kan niet meer op grond van het voorgaande. En dan moet je stoppen en je geest, die merkwaardige aminozuren in je hoofd de kans geven om nieuwe verbindingen aan te gaan om

die blokkade op te heffen.

Uit 'Soldaat van Oranje'



Het heeft zich tot nu toe altijd opgelost. Als het zich niet oplost dan denk ik: 'Het is niet op te lossen, dan sjoemelen we er maar over heen. Perfectie bestaat niet.' Met Paul Verhoeven praat ik over die blokkades. Eerst praat ik met Paul: 'Zó wil ik het doen en dát komt er niet uit.' Dan bespreken we wat we hebben, wat hij al heeft gelezen en wat er nog ontbreekt.

Zo'n klankbord, 'n vriend die je gedachten controleert en er zelf creatief aan toevoegt, is heerlijk. Met mijn documentaire werk bij de NOS werk ik idem dito. Ik werk bij de NOS maar met twee regisseurs: Kees van Langeraad en Jan Bosdriesz. En bij speelfilm met Paul Verhoeven en Fons Rademakers. Die mensen ken je door en door, die vertrouw je, daar praat je mee. En dan los je problemen samen op.

Het uitspreken van het probleem is vaak al de halve oplossing.

In de laatste veertien dagen voordat een scenario opgeleverd moet worden doe ik het meeste werk. Wat dat betreft ben ik een journalist. Tegen een deadline aanwerken is het meest heilzame wat er bestaat.

Bovendien blijkt vermoeidheid een ontzaglijke goeie selector van scènes.

Als je te moe bent en denkt: ‘nou moet ik dát ook nog gaan zitten opschrijven.’ Dát is eigenlijk al een teken dat die scène later nooit verfilmd zal worden. Als jij de scène niet meer de moeite waard vindt om op te schrijven omdat je te moe bent, zal een regisseur met alle moeilijkheden die hij op de set krijgt denken: ‘Dat is het eerste wat ik oversla, dat kan erúít’.

Over scriptversies

Het liefste is minimum aantal versies gelijk aan maximum aantal, namelijk: één.

Maar dat komt niet voor. Het enige script dat ik vrij snel geschreven heb, en waar later bijna niet aan gedokterd is, dat is *De Vierde Man.*

Paul krijgt de handgeschreven versie, typt het uit, voegt er zijn eigen dingen aan toe. Dan krijg ik 't weer. Paul heeft dáár weer een vierde versie van gemaakt en toen is er een vijfde versie gekomen. Maar die vijfde versie bij *De Vierde Man* is bijna de eerste versie, dat zijn nuance-verschillen.

In het algemeen is het zo dat de regisseur tijd nodig heeft om vertrouwd te raken met wat de scenarioschrijver heeft opgeschreven. Want je hebt, denk je, allebei hetzelfde boek gelezen. Máár: je hebt niet allebei hetzelfde boek gelezen. Je hebt allebei bijv. *Soldaat van Oranje* gelezen, maar ik: *Soldaat van Oranje-Soeteman*, en Paul: *Soldaat van Oranje-Verhoeven.*

Nu praat je over ‘Soldaat’. Paul denkt dat je over zíjn boek praat. Ik denk dat ik over mijn boek praat. Dan ga ik het opschrijven en dan constateert Paul voor het eerst dat ik míjn boek heb bewerkt. Dan schrikt ie zich het lazerus: ‘Waar zitten al die dingen die hij zo mooi vond? Waarom is dit weg, en waarom dát?’ Paul zegt dan: ‘Ik vind het niet goed.’ En verbetert. Het script komt weer terug, en dan ga ik zíjn script weer tot míjn script maken. En dan gaat dat weer terug enzovoorts, net zolang tot de dood - of de verfilming - erop volgt. Paul voegt ook meer fictie toe, is voor 'n goeie plot. Ik ben vager, meer voor 't leven’.

Ik geloof dat ik voor *Keetje Tippel* wel veertig schriften vol heb geschreven met aanvullingen. *Soldaat van Oranje* en *Flesh and Blood* zijn zeker tien keer herschreven.

De regisseur mag de eerste versie lezen. De producent ook. Ik geef scripts níét aan derden voor commentaar. Iets schrijven is buitengewoon lastig en het is in hoge mate onzeker. Je hebt die voortdurende onzekerheid van: 'Ben ik wel duidelijk, is het wel leuk, komen er wel mensen, begrijpen ze wel wat ik wil?'

Nu geef je dat script aan derden. En die beginnen je onzekerheid te vergroten. De één zegt: 'Dit vind ik niet leuk.' En de ander zegt: 'Dát vind ik fantastisch'. Wat je zelf wilt, wat je voor ogen staat is niet altijd wat andere mensen er in lezen.

Er is een prachtig boek van de Amerikaan Moss Hart, de producent van *My Fair Lady* en schrijver van vele komedies. Dat boek heet *Act one*, en die Moss Hart die heeft in zijn jeugd O'Neill gezien en Ibsen. Dus hij begint toneelstukken te schrijven en stuurt die op naar Broadway-producenten. En het is allemaal O'Neill en Ibsen bij elkaar, dus buitengewoon tragisch.

En dan krijgt hij een brief terug van: 'Goh, vooral de komische scènes, dáár zou u op door moeten gaan'. Dan zit hij zich suf te piekeren: 'Waar zitten die komische scènes die ik geschreven heb, het is allemaal toch bloedserieus?' Daar denk ik altijd aan als ik zelf zit te schrijven. Ik ben betrekkelijk zeker over bepaalde dingen. Over andere dingen ben ik onzeker. Nu komt er een ander en die begint dat aan te vallen of aan te vullen.

Rutger Hauer in 'Flesh and blood'

Het is geen angst hoor, maar je maakt toch iets samen met de regisseur, eventueel samen met de producent. Díe drie mensen nemen toch de beslissingen. Andere mensen die je er bij haalt, dat gaat verwarren. Dus ze mogen best mijn scripts lezen, maar dan sluit ik me toch af voor hun opinie.

Communicatie is prachtig, maar communicatie is vooral de grote aanwakkeraar van misverstanden en niet de oplosser ervan. Dus: hoe meer communicatie hoe groter de rampspoed. Dat blijkt de laatste twintig jaren wel.

Ik schrijf altijd in volgorde, die volgorde moet in je hoofd zitten. Ik vind een film niet anders dan een stripverhaal. Je krijgt een beeldenreeks, en er wordt soms in een ballonnetje wat tekst bijgezet. Maar het beeld heeft de grootste waarde. Het zijn twee of drie plaatjes, en wat het verband is tussen die plaatjes, dát wordt in de geest van

de kijker er aan toegevoegd. Dus zo werk ik dan ook met een script. Ik kan niet bladzijde één tot tien schrijven, en daarna bladzijde tachtig tot negentig. Dan gaat de logica voor me weg, en ik ben in hoge mate een logisch mens. Ik werk dus altijd van a naar z.

Ik lees nooit een scène die ik geschreven heb hardop. Ik luister in 't dagelijks leven heel goed naar wat mensen zeggen, hóé mensen praten. Dus simpele mensen laat ik simpele taal uitslaan tenzij je natuurlijk iemand hebt die zich als simpel mens wil onderscheiden door zich in zijn taalgebruik bijzonder uit te drukken. Daarna is

het de taak van de regisseur samen met de acteurs om daar ter plekke, op de filmset, als het er werkelijk om gaat, het goed te laten klinken. Dat is natuurlijk altijd het vreemde fenomeen: het scenario is één ding, het echt máken van een film, is iets totaal anders. Bij de verfilming blijkt pas, dat er toch nog te veel dialoog in het scenario staat omdat dán pas de acteur is ingevuld. Of dan blijkt dat iemand zo niet praat, of de acteur zo niet kan praten. De regisseur moet de vrijheid hebben om op de set te veranderen. Máár: liefst zo góéd mogelijk veranderen en nooit daartoe gedwongen worden door de onbekwaamheid van de acteur. Dus als een acteur zegt: ‘Ik kan het niet uit mijn bek krijgen,’ dan denk ik: ‘Nou dan moet je maar eens je vak gaan leren.’

Als ze er tijdens het draaien niet uitkomen dan belt Paul me op en zegt: ‘Dat en dat kán niet, het moet veránderd.’ Vaak beginnen de filmfragmenten - de rushes - hun eigen logica te krijgen en hun eigen eisen te stellen en op grond daarvan herschrijf ik dan. Meestal betekent ‘herschrijven’ tijdens het filmen gewoon schrappen.

Over geschiedenis

Ik heb Nederlands gestudeerd, maar op het moment dat ik in Leiden voor de tafel stond en me liet inschrijven als student, toen wist ik nog steeds niet of ik geschiedenis of Nederlands zou gaan studeren. En toen men opkeek en zei: ‘Wat gaat u studeren?’ Toen zei ik: ‘Nederlands’. Maar als ik op dat moment andere schoenen had aangehad, had ik misschien wel gezegd: ‘Geschiedenis’.

Ik heb door mijn studie een vrij sterke kennis van de Nederlandse literatuur.

Ik hou dat echter niet meer zorgvuldig bij. Ik ben steeds meer biografiën en geschiedenis gaan lezen in plaats van fictie. Zo'n figuur als generaal MacArthur, die is niet te verzinnen immers. Te gek voor woorden en helemaal écht.

Mijn werk bij de NOS en de filmscenario's liggen, vind ik, in elkaars verlengde. Ik bedoel als ik kijk wat ik bij de NOS doe en gedaan heb, dat speelt zich helemaal af in de documentaire sfeer. Ontzettend veel van de onderwerpen die daarin zitten, zitten ook in de speelfilms. Want pure fictie interesseert me niet. Dat kan ik ook niet schrijven. Ik kan helemaal niets verzinnen, dat vind ik ook niet de moeite waard. Ik kan natuurlijk wel fantaseren, maar wat ik fantaseer wil ik niet opschrijven, daar hebben andere mensen niets mee te maken. Scènes moeten een soort tekenwaarde hebben. Hoewel ik absoluut niet geloof in Jung, die lieve fascist, moeten scènes iets raken van het collectief onbewuste. Daarom lees ik ook zo graag geschiedenis. Als iemand vierhonderd jaar geleden iets de moeite waard vond op te schrijven, dan is dat nú nog van belang.

De meeste dingen die ik gedaan heb liggen in de documentaire sfeer. *Soldaat van Oranje* is natuurlijk in hoge mate documentair. *Keetje Tippel* eigenlijk ook. Of het is een stuk verbeelde autobiografie zoals *Turks Fruit* of *De Vierde Man.*

Ik heb altijd boeken genomen waarin het autobiografische of documentaire element sterk en controleerbaar aanwezig was. Zelfs de film *Spetters* die ik quasi verzonnen heb, valt daaronder. De dingen die in *Spetters* gebeuren zijn allemaal dingen die mensen in mijn omgeving overkomen. De situaties zijn ook gebaseerd op interviews die Paul en ik hebben gemaakt.

Over boeken lezen

Er zijn natuurlijk hedendaagse Nederlandse auteurs die ik wel lees. Reve wel, Mulisch niet. Maar ik ben een buitengewoon groot bewonderaar van één van de belangrijkste, of eigenlijk dé belangrijkste en intrigerendste fictieschrijver van Nederland, W.F. Hermans. Zijn boeken lees ik, herlees ik. En elke studie die er over hem verschijnt koop ik en lees ik ook. Zijn visie op 't leven als chaos, dat is de mijne.

Vaak koop ik Nederlandse romans op zaterdag als ik met mijn vrouw loop te winkelen. Op zaterdagavond begin ik erin te lezen, en op maandag breng ik ze al naar De Slegte. Als een boek me niet bevalt, dan gaat het ook weg. Een slecht boek is een belediging voor de lezer. Ik lees zelden gepubliceerde scenario's. Te ingewikkeld of zwendel, want ná de verfilming pas opgeschreven en niet ervóór.

Als een film goed is dan kíjk je. En na twee minuten ben je alles over techniek, alles over camera-instellingen en rare sprongen in het scenario en dialogen vergeten. Dat is met een boek ook zo. Als een boek goed is, dan lees je het geboeid. En ik weet, als ik tachtig boeken lees in jaar, dat ik er toch geen tachtig scenario's van kan maken. Dus ik lees heus nog veel boeken voor mijn plezier en nooit met het idee: ‘Mooi scenario zou dat wezen’. Maar zoals gezegd - steeds minder fictie. En steeds meer biografieën, autobiografieën, en geschiedenis in het algemeen.

Over boek bewerken

Als ik een boek bewerken moet dan maak ik terstond, spontaan aantekeningen in de kantlijn van het boek. Ik onderstreep dingen. Ik lees duizend-procent-bewust wat er staat. Als er op bladzijde tien iets staat, dan weet ik een fractie van een seconde later - als ik op bladzijde honderd ben - dat het aansluit bij bladzijde tien. En dat voeg ik dan bij elkaar. Ik gebruik de dialoog van bladzijde vijf op bladzijde negentig, waar het mij uitkomt, maar wel zo veel mogelijk in de woorden van de auteur. Ik maak heel weinig notities buiten het boek. Ik onthou het.

Als ik het niet onthou, dan is het niet de moeite waard geweest. Als ik het wel onthou heeft het zo'n grote tekenwaarde voor mij dat ik het moeiteloos kan reproduceren, dus ik schrijf bijna niks op terwijl ik bezig ben. Wel lees ik veel over het onderwerp dat de schrijver óók heeft gekozen. Dus de ‘femme fatale’ bijv. in *De Vierde Man.* Ik lees een boek en daarna probeer ik zoveel mogelijk van wat in het boek staat in het scenario te gebruiken. Daar stel ik gewoon een eer in om dat te doen. Soms kán dat niet, dan moet je er dingen bij maken, maar dan ga ik eerst de rest van het oeuvre van de auteur zitten lezen, of zijn bronnen bestuderen.

Heel veel dingen die in *De Vierde Man* zitten, zijn dingen

die Reve steeds herhaalt in zijn andere werk. Dat stop je er dan in. Daarom is *De Vierde Man* ook de meest authentieke verfilming van Reve die gemaakt is en ooit gemaakt zal worden en te maken valt. Er is echt geprobeerd honderd procent die Reve eer aan te doen, want de melancholie van Reve, dat is ook grote klasse en schitterend van ironie. Hoewel ironie zich niet naar filmbeelden laat vertalen.

Maar ik heb een bepaalde belangstellingssfeer, en daarom gebruik ik uit een boek in de eerste plaats de grondgedachte die ik zelf ook zo voel.

Je moet in een boek iets herkennen, iets van wat je zelf interessant vindt. Als je die grondgedachte niet interessant vindt, dan moet je dat boek niet bewerken. Het grondthema in het scenario dat je wilt schrijven, moet je bevestigd vinden in dat boek. En dat thema moet je, vind ik, ook niet loslaten.

Als je dat thema hebt gevonden van wat je zelf interessant vindt en wat je in dat boek verwoord vindt, dán denk je ook: ‘Oh maar die details kan ik weglaten.’ (Want een boek bewerken is vaak een kwestie van veel weglaten.)

Dát staat niet in verband met mijn thema, of dát bevestigt te duidelijk wat mijn thema is.’ Je moet natuurlijk de kijkers iets te raden overlaten. Je moet voor jezelf wel zeggen: ‘Dit is mijn thema’. Maar daar moet je natuurlijk niet vóórtdurend de kijkers mee aan de kop zeuren, anders denken ze na vijf minuten al: ‘Oh dáár gaat het over. Nou, waarom moeten we dan nog de rest ook nog uitzitten?’

Dus: de trouw aan de romanschrijver is een trouw die zover gaat als het mij uitkomt. Die schrijver heeft iets wat ik zelf voel en wat ik zelf ook wel onder woorden kan brengen. Dat vind ik bij hem bevestigd, dat thema houd ik vast. Alles wat er in zijn boek zit en wat voor dát thema bruikbaar is, gebruik ik.

De rest laat ik weg.

Een boek is voor mij dus niets anders dan een aanleiding in mijzelf, een bevestiging in mijzelf van een thema dat ik interessant vind. En als dat thema er in zit, dán kijk ik of er genoeg feiten zijn in dat boek, genoeg handelingen, genoeg bijzondere dingen, en of dat visueel interessant is voor een film. Is dat er niet - hoe goed ik het sentiment ook vind, ik vind de boeken van Maarten 't Hart bijvoorbeeld over het algemeen prachtige boeken maar als er niet genoeg feiten zijn of te veel interieur-beschrijvingen van zijn eigen innerlijk, wat ik niet kan laten zien, dan zeg ik: ‘Ik doe het niet, ik neem wel wat anders, want er zit geen film in.’

Heel veel boeken van Reve bijv. zijn interessant, maar hebben geen enkel visueel-spannend, navolgenswaardig element. Ze zijn uitstekend als *boeken*, ze zijn uitstekend als *literatuur*, maar ze zijn niet bruikbaar als uitgangspunt voor een *film.*

Bij het lezen zie ik direct de visuele mogelijkheden, daar heb ik misschien een scherp oog voor. In het boek móét een aantal visuele elementen zijn, of ze moeten er met heel weinig moeite in aan te brengen zijn, wil ik dat boek als uitgangspunt voor een film nemen.

Wat jij hebt gedaan Ate met *Een Vlucht Regenwulpen*, dat zou mij dus nooit gelukt zijn. Want dat lees ik niet in dat boek. En als ik acht maanden moet lopen zoeken naar de sleutel om een boek te bewerken, dan doe ik dat maar niet. Dan denk ik: ‘Ik verzin zelf wel iets anders, of neem een ánder boek.’

Er zijn boeken die wil men koste wat het kost verfilmen, *Under the Vulcano* bijvoorbeeld. ‘Proust’ schijnt ook niet te verfilmen te zijn. En toch zijn er altijd weer mensen die roepen: ‘Maar ik zal jullie laten zien dat het wél kan.’ Nou, dat is best mogelijk. Laten ze dat vooral doen. *Ik* hoef dat niet.

Zoals gezegd: de meeste boeken die ik heb bewerkt zijn geen fictie maar gebaseerd op feiten. Je kan allerlei bezwaren hebben tegen een autobiografie, maar hij geeft een aantal controleerbare feiten. En die controleer ik ook. Zoals bij *Turks Fruit* heb ik dat uitgebreid gecontroleerd: 'Wie was Olga, lééfde ze nog want Wolkers laat haar doodgaan, ál die feiten controleer ik.

Over contacten met schrijvers

Ik heb in principe geen contact met de schrijvers. Het hoeft ook niet. In de eerste plaats: Die man of die vrouw, die dat boek geschreven heeft, heeft dat in díé vorm willen doen. Als hij daar de vorm van een filmscenario voor had willen kiezen, dan had ie dat wel gedaan. Dus de *roman*vorm is voor hen vreselijk dwingend. Wolkers kan hele stukken uit zijn eigen romans opdreunen, vindt ze ook prachtig, vindt zichzelf fantastisch. Van *Turks Fruit* bestond, vóór ze mij vroegen, een scenarioversie voor een groot deel door Wolkers zelf geschreven. Absoluut niet te gebruiken, want dat was het boek *Turks Fruit* overgeschreven in een andere lay-out, door Wolkers.

Een auteur kan voor 'n scenario niks weglaten, dat ondermijnt zijn bestaan. Als je als romanschrijver zegt: 'Dit is mijn roman: 250 bladzijden. En dit is mijn scenario daarvan: 110 bladzijden. Staat hetzelfde in.' Dan denk je: 'Mijn god die andere 40 bladzijden, is dat opgeklopte lucht om op lengte te komen!' Nee, dat boek móést voor die man een lengte van 250 bladzijden hebben. Maar ik als scenarioschrijver zeg dan: 'Ja maar, wáár is mijn *thema*? Wat vind ik nou interessant? Wat haal ik eruit?' Dat kán geen 250 bladzijden zijn. Nou, dan ga je die romanschrijver vreselijk op zijn ziel trappen door te zeggen: 'Dát vind ik niet interessant, en dát ook niet.'

En bovendien als je een autobiografisch boek gaat bewerken (wat voor een gedeelte *Turks Fruit* is) dan zeg ik tegen mezelf: 'Ja maar die hoofdpersoon in *Turks Fruit* vind *ik* helemaal niet zo'n sympathieke klant.' Als ik met die mededeling tegenover Wolkers ga zitten, dan denkt Wolkers dat ik hém onsympathiek vind. Want de hoofdpersoon uit *Turks Fruit* is Wolkers en het is Wolkers niet.

Als ik dan in discussie met hem ga dan ondergraaf ik die man zijn existentie.

Dat doe ik niet, je hebt er niets aan. Ik word er niet wijzer van. Hij wordt er niet wijzer van, en vruchteloze discussies van uren.

Wolkers, daar ben ik één middag en één avond lang geweest. Wolkers begon over 't scenario te praten.

Van drie uur 's middags tot drie uur 's nachts. Ik heb nog nooit iets aan mijn hoofd gemankeerd, maar om drie uur 's nachts had ik een heel dik hoofd aan de rechterkant - want Jan zat rechts van mij tegen mij te praten - en ik had een verschrikkelijke hoofdpijn. Ik voelde me totaal ongelukkig en ik moest zo gauw mogelijk het huis uit, want hij had me echt op de één of andere manier totaal suf en ziek geluld. En misschien met opmerkingen die heel zinnig waren vanuit zíjn standpunt. Hij gaf me sinaasappelsap en asperine en ik verdween. Nóóit meer... Reve zegt: ‘Het script interesseert me niet. Hazelhoff zat gelukkig op Hawaii en was onbereikbaar. Bovendien vond producent Rob Houwer het veel leuker om met Hazelhoff om te gaan dan ik. Rob is dol op alle soorten adel behalve geestes-adel.

Dus *ik* zoek het contact niet met de auteurs. En gelukkig voor mij zijn er heel veel van de mensen, van wie ik boeken bewerk dood, zoals Neel Doff en Multatuli.

Over achtergronden

Uit ‘Max Havelaar’

Ik ga natuurlijk wel voor informatie naar de schrijvers toe. Ik heb bijvoorbeeld heel lang gepraat met de levende hoofdpersonen uit Soldaat van Oranje. Ik discussieer niet over de áchtergronden, de psychologische motieven van de personages. Voor mij tellen alleen vóórgronden. Alleen wat je zíét telt. Niet wat een ander, misschien, dénkt. Dat is onzin. Je kan in een film alleen duidelijk maken wat iemand denkt door hem dingen te laten doen, handeling en dialoog. En in feite is praten dus ook handeling.

De auteurs met wie ik praat vertellen me gebeurtenissen, dingen. Die voeg ik aan het script toe. Maar ik vraag niet over hun zieleroerselen. De mens is zijn eigen slechtste psychiater.

En dan hoor je soms extra dingen waar men later in Nederland buitengewoon over gevallen is. Waarvan men roept: ‘Ha, typisch vieze Soeteman.’ Er zit in ‘Soldaat’ in Londen een scène waar Koningin Wilhelmina in de tuin staat. De hoofdpersoon, gespeeld door Rutger Hauer, kijkt langs haar en ziet één van z'n mede-Engelandvaarders vrijen met een Engels meisje. Dat is niet verzonnen, dat is echt gebeurd. Dat staat niet in het boek, maar tijdens de interviews die ik met diverse mensen heb gemaakt kwam dat herhaalde malen te voorschijn: veel sex afgewisseld met levensgevaarlijke spionnagemissies naar bezet Nederland.

Voor Don Juan Erik Hazelhoff had oorlog heel veel te maken met erotiek. Hazelhoff zei tegen me: ‘Vrouwen zijn in oorlogstijd veel gemakkelijker. Er komt ook het idee bij van medelijden, iedere keer kan de laatste keer zijn. Er komt in oorlogstijd iets ontzettend erotisch-moederlijks over vrouwen.’ Dat zijn dan redenen voor mij om zo'n scène er in te stoppen. Niet om de blote borsten van dat meisje te laten zien. Maar om te laten zien onder wat voor enorme spanning die mensen leefden. Die scène zit er in vanwege een heel complex van factoren die ik nergens anders kwijt kon, te moeilijk om te beredeneren, maar voor mij essentieel: ‘Hoe gedragen mensen zich in extreme situaties? En oorlog is een extreme situatie. En de critici roepen dan: ‘Onsmakelijk, die Soeteman.’ Critici - filmcritici - weten te veel van de binnenkant van de bioscoopzaal en te weinig van daarbuiten.

Over thema's

Hét thema in het werk van Reve vind ik: ‘Verlangen is mooier dan vervulling. Dat voortdurende besef van, het Geluk is eindig en de Dood staat om de hoek, altijd, overal.’

Dat is het ontroerende in Reve's werk.

> ‘Ja, renn nur nach dem Glück.
> Doch renne nicht zu sehr
> denn alle rennen nach dem Glück
> und das Glück rennt hinterher.

Dat is van Brecht. En dat is ook het thema van Reve. De onmogelijkheid tot geluk en - als je het dan al bereikt - de onmogelijkheid tot vasthouden van dat geluk.

Als neerlandici of biografen de *Max Havelaar* film serieus zouden nemen dan merken ze, dat daar een hele merkwaardige biografie door mij van Douwes Dekker is samengesteld.

In de eerste plaats heb ik aangenomen dat alles wat Multatuli schrijft of zegt wáár is. Dat is één uitgangspunt. Ook de persoonlijke feiten die er inzitten zijn waar. Ik heb alles gelezen: de papieren, correspondentie, de memo's etcetera, wat loopt tot 1860, het moment dat hij ‘De Havelaar’ is gaan schrijven. Dat zijn drie of vier delen dundruk bezorgd door Garmt Stuiveling. Dialogen die in de film zitten zijn vaak zinnen uit die brieven.

Wat ik merkwaaridg vind aan Multatuli, of eigenlijk, aan Douwes Dekker, dat is dat een zo ónevenwichtige man, met zulke rare egoïstische ideeën ten aanzien van zichzelf, iets geschreven heeft dat vér boven de persoonlijkheid van die man uitstijgt en geleid heeft tot de Ethische Politiek in de Nederlandse kolonisatie van ‘ons Indië’. Dat wil zegen: Een man die voor zichzelf het Keizerschap van Insulinde claimde, die heeft óndanks zichzelf een boek geschreven, dat wel degelijk het lot van de inlander en de houding van de Nederlander tegenover de inlander heeft veranderd, een béétje veranderd. Maar dat beetje was - gezien de ándere kolonisators als Fransen, Spanjaarden, Engelsen, Belgen, Portugezen - al heel veel.

Over eigen thema

Ik vind, dat mensen zich fatsoenlijk tegenover elkaar zouden moeten gedragen, zodat de hoeveelheid leed die er in de wereld is, beperkt wordt. Want leed is er toch al genoeg. Maar we hebben aan *Spetters* ook al een motto vooraf laten gaan, een citaat uit Tsjechov waarin hij ongeveer zegt: ‘Ik wil helemaal niet voorschrijven wat mensen moeten doen, ik wil alleen beschrijven hoe mensen zijn.’

Dat voel ik ook zo. Ik beschrijf hoe mensen zijn, hoe mensen zich gedragen.

En ondertussen hoop ik dat ze er ouderwetse lering uit trekken en zich hiernaar gedragen tegenover elkaar. In een mensenleven wordt toch al voortdurend afgebroken, wordt voortdurend vernietigd. Dat gebeurt niet alleen met mensenlevens maar dat gebeurt met landen ook. Als je nog eens kijkt, en daar heb ik zeer veel naar gekeken, naar foto's en documentaires hoe bijv. Duitsland in 1945 er bij lag, dat is onvoorstelbaar. Dat is werkelijk onvoorstelbaar. Tot werkelijk nul was dat land teruggebracht. Totaal verbrande steden, totaal verarmde bevolking, en een bezettingsmacht die buitengewoon op die Duitsers neerkeek. Het is een extreem voorbeeld want natuurlijk hebben de Duitsers dat over zichzelf afgeroepen, die ellende. Maar 25 jaar later, 45 jaar later is daar bijna niets meer van te zien.

Het regeneratief vermogen van mensen en de mensheid is onvoorstelbaar, ontroerend groots.

En ja, dat is iets wat mij bui-ten-ge-woon ontroert, zelfs nú ja, nu ik met je praat schiet ik daarvan vol. Dat is - in varianten - iets wat je aan het einde van al mijn films vindt.

Aan het eind van *Wat Zien Ik* is Greet tot het nulpunt teruggebracht.

Haar vriend en haar vriendin hebben haar verlaten en daar komt wéér zo een rare klant te voorschijn. En dan zegt die man, in die totale rotzooi en verlatenheid om haar heen: ‘Heb je dat allemaal voor míj́ gedaan - want hij is de opruimklant - wat práchtig?’ En dan vermant ze zich en denkt: ‘Ja godverdomme, het leven gaat door.’ En ze stapt weer in haar rol. Dat is de manier om je te handhaven. Aan het eind van *Turks Fruit* zit hetzelfde. Olga is dood, hij zet de pruik van haar bij de vuilnisman, want wat moet je met gevoelens waar je geen weg mee weet? En hij loopt de stad in. Hij loopt het leven weer tegemoet.

Dat zit aan het einde van alle films van mij. En dat is iets wat Paul ook vindt: ‘Je hebt één leven. Je wordt geboren. Je gaat allemaal dood. Daartussen gebeurt het. En hoe-dan-ook is doorleven heldhaftiger, kost meer inspanning en is gróótser, dan je bij een nederlaag neerleggen, ook al kost dat ontzettende moeite.’

Als ik dát niet zou kunnen uitdrukken, als ik in die te bewerken boeken niet zou vinden wat voor mij het diepste besef van het leven is, dan zou ik het script niet doen.

Als ik bij regisseurs een totale negatie van mijn persoonlijkheid zou vinden van wat *ik* de moeite waard vind in het leven, dan stop ik ermee. Dan zou ik vroeger na een halve film al opgehouden zijn.

Zo maar een detective? Ik heb er geen belangstelling

voor. Science Fiction? Ik heb er geen belangstelling voor, omdat het niet strookt met mijn visie op mensen. Science Fiction gaat altijd over geavanceerde beschavingen waarin mensen elkaar met middeleeuwse zwaarden de hersens inslaan, bah.

Wat *ik* de essentie van het leven vind, namelijk: Het zo goed mogelijk ten einde doorleven, anderen zo min mogelijk verdriet doen, en een diepe bewondering voor de vitaliteit van mensen, als ik dat niet terug vind, dan doe ik het niet, echt niet. Voor geen goud.

Scenario's van Gerard Soeteman

Wat zien ik
Paul Verhoeven 1971
Turks Fruit
Paul Verhoeven 1973
Keetje Tippel
Paul Verhoeven 1975
Max Havelaar
Fons Rademakers 1976
Soldaat van Oranje
Paul Verhoeven 1977
Mijn Vriend
Fons Rademakers 1979
Spetters
Paul Verhoeven 1980
De vierde man
Paul Verhoeven 1983
Flesh and blood
Paul Verhoeven 1985
De aanslag
Fons Rademakers 1986

Paul Verhoeven, foto: Dorothee Verdaasdonk

Uit: 'Pervola'

Dorothee Verdaasdonk
De schrijfattitude van een auteur en een scenarioschrijver
In gesprek met Dirk Ayelt Kooiman

De uitgangssituatie van een auteur om een filmscenario te maken is meestal anders dan die waarin een boek wordt geschreven. Een scenario wordt in opdracht vervaardigd met een strak of minder strak omschreven thematiek en ontwikkeling van de plot terwijl een boek een vrije 'schepping' is. Hoe lopen deze twee processen bij jou? Is er een verschil in benadering en ook in werkwijze tussen boeken schrijven en scenario's schrijven?

Het schrijven van een roman laat zich moeilijk vergelijken met het schrijven van een filmscenario. Allereerst is een scenario een halffabrikaat, en een roman een gereed produkt. Maar ook de vergelijking tussen de twee eindprodukten, roman en film, is problematisch. In het geval van film heeft men in de regel andere - of, zo men wil, minder - pretenties. Uitzonderingen daargelaten is film in hogere mate publiekgericht, wordt er meer belang gehecht aan het verstrooiend karakter dan bij een literaire roman het geval zal zijn. Veel films laten zich dan ook beter vergelijken met de 'edel'-lectuur die men bij de literaire boekhandel niet of nauwelijks aan zal treffen. Dit geldt a forteriori voor de meeste TV-produkties.

Publieksgerichtheid is enerzijds een commercieel dictaat, het vervaardigen van een film eist immers een enorme investering, terwijl anderzijds de meeste filmmakers er ook uit zichzelf de voorkeur aan geven films te vervaardigen die een betrekkelijk groot publiek aanspreken. Films die via het altenatieve circuit een relatief klein publiek bereiken worden toch niet tot de 'echte' films gerekend, hoe oorspronkelijk of hoog van kwaliteit ze ook kunnen zijn.

Bij het schrijven van een filmscenario zal ik dus eerder trachten te anticiperen op de reactie van 'het publiek' dan wanneer het een roman betreft: daarbij probeer ik me in de regel niet meer voorstelling te maken dan de reactie van een soort 'ideaal'-lezer. 'Het' publiek is in het geval van de bioscoopfilms waaraan ik mijn medewerking verleende (*De smaak van water*, *Pervola*, *De Dream*) niet het massa-publiek, dat op *Ciske de Rat* of *Schatjes* afkomt, maar de bioscoopbezoeker die betrekkelijk regelmatig naar de film gaat en in de grote en universiteitssteden gezocht moeten worden. De wijze waarop je rekening houdt met dat publiek verloopt wat mij betreft betrekkelijk intuïtief: de problematiek van een filmverhaal zal minder particulier en herkenbaarder moeten zijn dan wanneer het gaat om een roman. Dynamiek, dramatisch gehalte stellen hogere eisen, of in ieder geval andere: film eist dat men intenser, meer op het emotionele vlak geboeid blijft, terwijl een roman meer bespiegelend kan zijn.

Bovendien speelt de kostenfactor een rol. Het schrijven van een roman vergt wat dat betreft niet meer dan de kosten van levensonderhoud gedurende de periode van conceptie - verder is het papier geduldig. Er zou hoogstens een restrictie kunnen gelden ten aanzien van de omvang, maar dat is binnen de Nederlandse verhoudingen bijna ondenkbaar. Bij het schrijven van een filmscenario ligt het allemaal gecompliceerder. Ten eerste is de lengte van 90 à 100 minuten een vrijwel vaststaand gegeven. Bovendien is het zinnig je af te vragen of de kosten die een bepaalde scène met zich mee zal brengen opweegt tegen het rendement van die scène binnen het

filmverhaal. Zo zijn er legio factoren die mede de functionaliteit van een scenario bepalen, zoals aantal personages en figuranten, aantal verschillende lokaties en de verplaatsingen die dat met zich meebrengt voor acteurs en crew. Het is raadzaam daar bij het schrijven van het scenario al zoveel mogelijk rekening te houden, omdat de praktijk leert dat je anders naderhand, op grond van budgettaire beperkingen, wijzigingen zult moeten aanbrengen die soms elders in het filmverhaal complicaties met zich meebrengen.

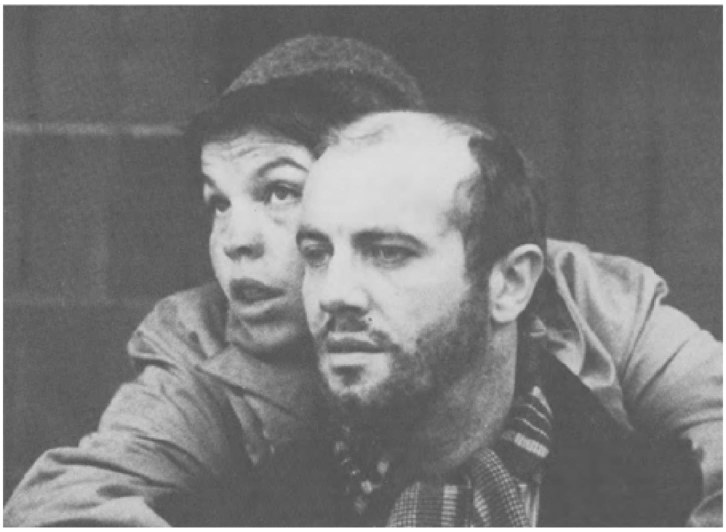
Los van dit alles: zoals het geldt voor de literatuur, geldt het ook voor film dat het niet alleen gaat om het 'wat', thema, psychologie, verloop van handeling, maar vooral ook om het 'hoe', en dat is een zaak van vormgeving, stijl, persoonlijke signatuur. Films als *De smaak van water* en *De Dream* vertonen een wereld van verschil, niet alleen vanwege de uiteenlopendheid van de twee scenario's, maar vooral ook vanwege elementen die in het geheel niet in de respectievelijke scenario's stonden of slechts vaag waren aangegeven. Daarin herkent men de hand van de maker: Orlow Seunke enerzijds, Pieter Verhoeff anderzijds.

Heb je het gevoel dat het schrijven van een filmscenario invloed heeft op je schrijfstijl?

De invloed die ik bij het schrijven van mijn boeken heb ondergaan had aanvankelijk uitsluitend betrekking op film in het algemeen. Mijn roman *De grote stilte* verwijst niet alleen wat betreft de titel, maar ook inhoudelijk rechtstreeks naar de film van Ingmar Bergman; in het verhaal 'De schrijver droomt' is de vertellende instantie een zich verwijdend camera-oog, vergelijkbaar met een uit-zoom in het geval van film. En zo zijn er meer voorbeelden.

In die tijd had ik nog geen, of weinig ervaring met het schrijven van scenario's. Dit was anders bij het schrijven van de documentaire roman *Montyn*, een boek dat in opdracht van een Engelse uitgever ontstond, en de bedoeling had bij een 'breder' publiek ingang te vinden

dan me normaal voor ogen zou staan. Op het punt van dynamiek, dialoogbehandeling en structurering heb ik voor m'n gevoel profijt gehad van een leerproces dat ik via het scenarioschrijven had doorlopen.



Uit: 'De smaak van water'

Is er een wisselwerking tussen het schrijven van literatuur en van scenario's?
Ik denk dat een 'feeling' voor structuur, die het schrijven van romans kan opleveren, profijtelijk is bij het schrijven van filmscenario's, en dat, omgekeerd, de compactheid die een scenario vereist, een helderheid van verhaallijn, de doeltreffendheid van de dialoog, bij het schrijven van een bepaald genre boeken, zoals *Montyn*, van nut kan zijn.

Verder speelt op een meer zakelijk niveau schrijfroutine ook een rol. In het halffabrikaat scenario treft men niet alleen dialogen aan, maar ook beschrijvingen van acties, reacties, van sfeer. Op grond van dat totaal moeten de producent, de financiers en bijvoorbeeld de toekomstige acteurs zich een beeld kunnen vormen van de te verwachten film.

Is het schrijven van een scenario gelijk wie ook de regisseur van de film is?
Het samenwerkingsverband met Seunke (o.a. *De smaak van water*, *Pervola*) en Verhoeff (*De Dream*) verschilde enigszins. Met de eerste ontwikkelde zich de gewoonte samen de basis van een scenario te leggen. Die werd dan vervolgens door Seunke verder verbreed en uitgewerkt, waarna hij het werkstuk toetste aan mijn opvattingen en ideeën, en we in consensus tot een volgende versie trachtten te komen. Met Pieter Verhoeff was de werkwijze meer 'gelijk op', werkten we, nadat de basisstructuur was gelegd, eigenlijk van scène naar scène. Met alle natte vingers van dien: Seunke heeft meer de neiging vanuit het verhaaltechnische en 'filmische' te denken, terwijl Verhoeff wat meer uitgaat van de pscyhologie van de personages - en die liggen, als het goed is, al in het basisfundament verankerd. Maar zowel met de één als de ander was de samenwerking dusdanig dat van veel ideeën achteraf moeilijk meer is vast te stellen van wie ze nu in oorsprong afkomstig waren - blijkbaar vanuit een wisselwerking ontstaan dus.

Hoe groot is de invloed van een regisseur op de uiteindelijke vormgeving van een scenario?

De grote lijn kwam steeds in samenspraak met de regisseur tot stand, waarbij deze uiteindelijk het laatste woord had. Bij de concretisering tot scènes hebben Seunke en Verhoeff steeds een grote inbreng gehad. Soms beperkte zich dat tot correcties terwijl ik 'hardop' schreef, soms beperkte mijn taak zich tot het kanaliseren van hun ideeën, om die vervolgens zo op schrift te stellen dat het scenario op die punten een afspiegeling bood van wat hen voor ogen stond.

Uit: 'De Droom'

Worden over de werkzaamheden aan een scenario van tevoren afspraken gemaakt?
Over de vorm van samenwerking werd tevoren nooit formeel een afspraak gemaakt. Het was van meet af aan duidelijk, en ook de bedoeling, dat de regisseur als coscenarist aangemerkt zou worden, en dat deze uiteindelijk het laatste woord zou hebben. Natuurlijk hebben de opvattingen wel eens gebotst, natuurlijk ben ik wel eens met spijtgevoelens gezwicht voor het standpunt van de ander. Toch heb ik nooit geprobeerd mijn ideeën door te drukken. Ik denk namelijk dat de regisseur in dat geval onvoldoende affiniteit met de zaak zou hebben om 'mijn' versie op een geloofwaardige wijze te realiseren.

Is je taak als scenarioschrijver afgelopen na het afleveren van het script of word je ook nog in de draaiperiode bij een film betrokken?
In het samenwerkingsverband met Orlow Seunke eindigde mijn taak wanneer de film daadwerkelijk gemaakt werd. Pas in de montagefase werd ik met het beeldmateriaal geconfronteerd - en soms om advies gevraagd. Bij het maken van *De Dream* was ik voor het eerst af en toe 'op de set' aanwezig, voornamelijk omdat het scenario een paar maal moest worden 'aangepast' - lees: ingekort. Bij de montage was ik betrekkelijk nauw betrokken, omdat er af en toe een beslissing moet worden genomen die de structuur van de film beïnvloedde, en vanwege toevoegingen op het punt van dialoog en gesproken commentaar. Ik heb deze betrokkenheid van de eerste tot de laatste fase van de film als leerzaam ondervonden. Mijn opmerkingen over de functionaliteit van een scenario, in antwoord op de eerste vraag, zijn in belangrijke mate een neerslag van die ervaring.

Hoe lang ben je gemiddeld met een scenario voor een speelfilm bezig?
Sommige kwamen snel tot stand: het scenario voor *Prettig weekend meneer Meijer* (regie Orlow Seunke, 70 min. TV) vergde enkele weken; dat voor *De Dream* enkele maanden. Het uiteindelijke scenario voor *Pervola* daarentegen was de negende versie, over een periode van jaren. Samen met Pieter Verhoeff ben ik nu al, zij het met tussenpozen, drie jaar bezig mijn roman *Een romance* tot een scenario te bewerken.

Schrijf je alleen voor bepaalde regisseurs?

Zowel in het geval van Seunke als van Verhoeff werd ik door de regisseur benaderd. Enkele verzoeken van producenten een scenario te schrijven heb ik afgewezen omdat ik geen of onvoldoende affiniteit had met de tot film te bewerken romans.

Kies je je onderwerpen zelf uit?

Wanneer ik de langere films waar ik aan meewerkte op een rijtje zet, levert dat het volgende beeld op: *Prettig weekend, meneer Meijer* was gebaseerd op een oorspron-

kelijk idee van mijzelf; *De smaak van water* was geïnspireerd door de roman *De Bezoeker* van de Hongaarse schrijver György Konrad, een boek dat ik Orlow onder ogen bracht; aan *Pervola* ligt een oorspronkelijk idee van Orlow Seunke ten grondslag; bij *De Dream* raakte ik betrokken toen het idee, dat teruggaat op een historische ‘case’, al geboren was. Daar valt dus weinig peil op te trekken.

In welke fase komen regisseurs met je over een scenario praten, is er dan al een eerste versie?

We zijn steeds bij de eerste, blanco, pagina begonnen. Het lijkt me moeilijk in een later stadium ingeschakeld te worden - de wisselwerking van waaruit de scenario's tot stand kwamen mag daarbij als verklaring gelden. Bij *De Dream* was er sprake van een bestaande eerste versie; ik heb die ongelezen gelaten.

Is het schrijven van scenarios ‘toegepast werk’ of kom je ook als kunstenaar aan je trekken?

Wanneer je een filmscenario opvat als een halffabrikaat, ligt het voor de hand het schrijven ervan als toegepast werk te beschouwen. Maar toch. ‘Kunst’, ‘kunstenaar’, ‘kunstwerk’ - ik vind het moeilijk hanteerbare begrippen. Een goed filmscenario vergt, daar ben ik intussen wel achter, dusdanig veel structuurgevoel, inventiviteit en voorstellingsvermogen, dat je zou wensen dat ieder geschreven ‘kunst’-werk er in gelijke mate blijk van gaf. En wat betreft ‘aan mijn trekken komen’: soms word ik tijdens het schrijven begenadigd met een eufoor gevoel van opwinding. Dat geldt ook voor het schrijven van scenario's. Dus ik zit goed - met excuses voor de graadmeter.

Scenario's van Dirk Ayelt Kooiman

Alle dagen feest (episode De ellendige nietsnut) Orlow Seunke 1976
Prettig weekend Mijnheer Meijer Orlow Seunke 1977
Met voorbedachte rade Orlow Seunke 1978
De smaak van water Orlow Seunke 1982
De Dream Pieter Verhoeff 1985
Pervola Orlow Seunke 1985

Nouchka van Brakel regisseert 'Van de koele meren des doods'

Stan Lapinski
Een boek: een uitdaging en alibi in één
In gesprek met Nouchka van Brakel

Aan welke eisen moet een literair werk voldoen, wil het verfilmd kunnen worden door Nouchka van Brakel? Waarin schuilt het verschil tussen het verfilmen van een bekende roman en van een eigen scenario?

Ontleent de filmregisseur soms ook een zekere status aan het literaire werk?

Nouchka van Brakel is één van de vaste regisseurs van producent Matthijs van Heijningen. Hun samenwerking begon in 1975, toen Van Heijningen haar aanbood een deel voor haar rekening te nemen van het vierluik *Zwaarmoedige verhalen voor bij de centrale verwarming* (gebaseerd op het gelijknamige boek van Heere Heeresma). Samen stonden ze sindsdien garant voor *Het Debuut* (1977, naar Hesther Albach), *Een vrouw als Eva* (1979, een eigen scenario), *Van de koele meren des doods* (1982, naar Frederik van Eeden). Tot de plannen behoort een science fiction-film. Hoewel alle voorgaande films zichzelf hebben terug verdiend, gaat het moeizaam met de financiering van dit project. Zou dat ook te maken hebben met het feit dat het niet niet gaat om een bekende roman, maar om een scenario naar een eigen idee?

Nouchka van Brakel: ‘Matthijs van Heijningen kwam aan met *Zwaarmoedige verhalen* van Heere Heeresma, zelf was ik nooit op het idee gekomen. Het verhaal van de winkelier sprak me aan, het sloot aan op mijn oude wens een film te maken met John Kraaykamp in de hoofdrol. Chiem van Houweningen maakte een scenario; dat daarin de humor van het verhaal overeind bleef werkte bemoedigend.

Ook de verfilming van *Het Debuut* van Hesther Albach was een idee van Matthijs. Dat boek heb ik bewerkt, maar het resultaat was te mager; het werd dan ook afgewezen door het Productiefonds. Wel ontvingen we een stimuleringssubsidie. Het boek heb ik toen gebruikt als basis voor een eigen verhaal.

Daarna stelde Van Heijningen me voor een film te maken van *Van de koele meren des doods* van Van Eeden. Zoals iedereen had ik dat gelezen op de middelbare school. Ik herlas het en vond het te ingewikkeld - met name dat het een kostuumfilm moest worden deed me terugdeinzen. Liever maakte ik eerst een gewone film. Dat werd *Een vrouw als Eva* - naar een eigen idee.

Het Debuut behandelde de eerste seksuele ervaring van een jong meisje, *Een vrouw als Eva* de homoseksualiteit tussen vrouwen. Inmiddels hield de vraag me bezig: wie bepaalt wanneer een vrouw gek is? Ik realiseerde me dat dit het onderwerp was van *De koele meren* - het gek worden van een vrouw en religie.

Ik besefte dat ik een trilogie moest afmaken. Vanuit Cannes heb ik Matthijs gebeld: nu wil ik die film maken. Daar zat ik met een pil van tweehonderd pagina's, denkend: hoe moet ik dit bewerken?

Van Heijningen en ik huldigen de opvatting, dat je echt goede literatuur niet moet verfilmen. Hoe beter het boek is, des te meer blijkt hoe literatuur een eigen medium is, gebaseerd op het werken met woorden en beelden - en woorden en literaire beelden

in film vertalen is niet mogelijk. Een te verfilmen boek moet dus geen ijzersterk literair meesterwerk zijn; met je film moet je er iets aan kunnen verbeteren.

Vandaar dat eventuele status die je zou kunnen ontlenen aan een schrijver me niet zo interesseert. Soms worden er pogingen in die richting ondernomen, die dan ook prompt mislukken: *L'amour de Swann* die het moet hebben van de naam Proust; ik dacht: hoe haal je het in je hoofd?

Wat me wel interesseert is, dat je met een boek je financiers - het Productiefonds, de distributeur - gemakkelijker kunt uitleggen waar je mee bezig bent. Je hoeft geen synopsis te schrijven. Men leest het boek even - soms heeft men het al gelezen - en men heeft sneller een overzicht van de structuur, de spanning en de verwachting van een eventueel succes. Met een boek krijg je gemakkelijker geld los dan met een eigen idee. Al dacht het Productiefonds dat *Van de koele meren des doods* maar 100.000 bezoekers zou trekken, en zei men: dat lukt 'r nooit. Dat het me wel is gelukt en dat de film goed was voor 750.000 bezoekers, heeft er overigens niet toe bijgedragen dat het Fonds soepeler is geweest bij mijn volgende aanvrage.

De eerste versie van het scenario heb ik zelf geschreven, om te bepalen wat de mogelijkheden waren. Om te beginnen moet ik me kunnen identificeren met de hoofdpersoon - in mijn geval altijd een vrouw. Veel moeite heb ik gehad met het religieuze aspect van het boek. Ik heb ernaar gestreefd er zoveel mogelijk uit op te diepen waarvan ik dacht: dit is herkenbaar in de huidige tijd - ook nu vluchten er nogal wat mensen in mystiek. Ik wilde per se reacties voorkomen in de trant van: wat deden ze gek in die tijd.

Al schrijvend worden de personages uit het boek mijn eigen personen. Daarmee bedoel ik niet dat de hoofdpersoon op mij gaat lijken - want Hedwig doet dingen die nooit in mijn hoofd zouden opkomen - maar: dat ik nieuwsgierig naar ze word. Ik weet nog hoe ik schreef aan de scène waarin Hedwig in de isoleercel belandt; het weekeinde stond voor de deur en ik verheugde me op een paar dagen rust. Maar daar kwam niets van te-

recht, want het begon te spoken in mijn hoofd: hoe gaat het verder met haar. Ik had het gevoel of ik iemand langer dan nodig in een isoleercel opsloot.

Ik heb aan het scenario geschreven zonder te weten wie Hedwig zou spelen. Ik ben dan meer gedetailleerd in mijn beschrijving van de karakters en de handeling. Je wordt onnauwkeuriger als je schrijft met een actrice in je hoofd. Naderhand, als je gesproken hebt met de acteurs, kun je het meer op hun maat snijden, in de repetitietijd. Die repetitietijd houdt niet alleen het oefenen van de rol in, maar ook: het elkaar leren kennen, het laten zien wat je wilt, in mijn geval vaak wat ik niet wil - met name bij de vrijscènes.

Ik wilde geen bekende actrice. Hoewel Matthijs van Heijningen het daar niet mee eens was, heeft hij me toch gelegenheid gegeven 69 onbekende actrices te screenen - het werd duidelijk waarom ze onbekend zijn. Velen vielen door de mand omdat ze geen kostuum konden dragen, en ik wist beter dan eerst wat ik niet wilde. Wat ik zocht kon ik niet preciezer omschrijven dan: de persoon moet breekbaar zijn. Toen eiste Renée Soutendijk een screentest; ik zag wat ik gezocht had.

Als je zelf een scenario bedenkt, pas je onherroepelijk economische zelfcensuur toe: je moet het ook zelf regisseren. Al bij het schrijven denk je: dit is niet haalbaar, dat wel. Als regisseur word ik meer uitgedaagd door andermans ideeën; maar: een boek is uitdaging en alibi ineen - je voelt je minder verantwoordelijk. Als er voor *De koele meren* weer eens veertig figuranten nodig waren, en Matthijs riep: van wie moet dat?, kon ik terug roepen: van Van Eeden!

Uit: "Het debuut"

Na de eerste versie werd Ton Vorstenbosch bij het schrijven betrokken. Hij schreef er scènes bij en kortte in waar dat nodig was. Zijn belangrijkste bijdrage was, dat we in de dialoog de taal van Van Eeden hebben gehandhaafd, waarbij ons criterium was: de acteurs moeten het kunnen zeggen. Bij het Productiefonds was men er bang voor; ook Matthijs meende dat de film er ontoegankelijk door zou worden. Hij vroeg of dat nou moest, en ik kon opnieuw antwoorden: "ja, dat moet van Van Eeden; we repeteren het en lukt het niet, dan geven we de film alsnog een eigentijdse deun". De acteurs konden het uitstekend aan. Vandaar dat Hedwig net als in het boek zegt: je hebt mijn heiligste illusie geschandvlekt! Op sommige momenten moest het publiek lachen, maar dat vond ik niet erg, want het stootte niet af. Die taal schiep afstand tussen publiek en film.

Naderhand heb ik vaak te horen gekregen: “Je had het einde moeten veranderen.” Ik vind: dan had ik geen boek moeten nemen; dat is respect voor Van Eeden. Anderzijds word je door de film zelf gedwongen - tijdens het maken - scènes overboord te zetten. Het script was te lang - een groot gedeelte van Hedwigs jeugd moest eruit. Tijdens het draaien al hebben we ingekort, door geschreven scènes achterwege te laten. Je bouwt een film op.

Bij originele ideeën zou je twee jaar aan een scenario moeten kunnen schrijven - dat is het werk dat anders de auteur van het boek voor je heeft gedaan. Toch, met respect voor de cinéma d'auteur: ik vind het absurd dat regisseurs zelf hun script schrijven. Ik althans zou het liefst op een ochtend een perfect scenario in mijn brievenbus vinden, vergezeld van het verzoek de regie te doen.

Je kunt in Nederland talentvolle crews en regisseurs vinden, maar talentvolle scnarioschrijvers zijn er bijna niet - een gemis. Al neem je nog zo'n goed boek.’

'Ciske de Rat'

Willem Thijssen
Het thuisvoordeel van het Nederlands elftal
Twee producenten over twintig boekverfilmingen

Rob Houwer:

1971	- WAT ZIEN IK?
1973	- TURKS FRUIT
1975	- KEETJE TIPPEL
1977	- SOLDAAT VAN ORANJE
1979	- GRIJPSTRA EN DE GIER
1981	- HOGE HAKKEN, ECHTE LIEFDE
1983	- BRANDENDE LIEFDE
1983	- DE VIERDE MAN
1984	- ALS JE BEGRIJPT WAT IK BEDOEL
1985	- HET BITTERE KRUID

Matthijs van Heyningen:

1975	- ZWAARMOEDIGE VERHALEN VOOR BIJ DE CENTRALE VERWARMING
1976	- ALLE DAGEN FEEST
1977	- FLANAGAN
1978	- HET DEBUUT
1980	- LIEVE JONGENS
1981	- EEN VLUCHT REGENWULPEN
1982	- VAN DE KOELE MEREN DES DOODS
1983	- EEN ZAAK VAN LEVEN EN DOOD
1984	- CISKE DE RAT
1986	- OP HOOP VAN ZEGEN

Houwer: ‘Nederlandse boeken verfilmen is als het thuisvoordeel bij voetbal: je hebt het boek al gelezen, dat vind je leuk of niet leuk, maar als je geïnteresseerd bent in een boek als filmmaker en producent, dan denk je: er zit een goede film in. Bij mij gaat het tenminste zo. Ik lees bijna nooit boeken die al verfilmd zijn.

Ik heb een enorme leeshonger. Ik lees honderden boeken per jaar of laat ze lezen, maar in eerste instantie lees ik ze zelf: dan voel je al wat voor soort film dat kan worden. Ik lees ook alle opiniebladen en boekenbijlagen. Een goede schrijver heeft er lang over nagedacht, heeft voor de ontwikkeling van de karakters een belangrijk stuk werk verricht. Een stuk voorwerk wat een scenarioschrijver nauwelijks op die manier kan leveren. De tendens is steeds meer dat wij fors in de richting van het verfilmen van Nederlandse boeken gaan. Ik ben een Nederlandse producent en ik wil in eerste instantie voor de Nederlandse markt werken. Alle grote internationale dromen moet je met voorzichtigheid bekijken.'

Van Heyningen: 'Er is een heel bepaalde reden om boeken te verfilmen. De romanschrijver heeft heel wat meer tijd gestoken in zijn boek dan een scenarioschrijver in de Nederlandse situatie ooit kan doen. Aan een roman wordt zeker een half jaar of een jaar gewerkt; als je dat een scenarioschrijver wil laten doen, moet je eerst maar eens beginnen met een ton op tafel te leggen en dat kan niet. Die mogelijkheid moet natuurlijk wel zo langzamerhand geschapen worden, dat is duidelijk.

Ik denk dat het scenarioschrijven ook een heel andere discipline is. Scenarioschrijven is de kunst van het weglaten, terwijl een romanschrijver zoveel mogelijk in zijn boek verwerkt. Dat is dan voor de verfilming weer zeer handig voor de scenarioschrijver, want dan kan hij nog kiezen. Dat is een luxe die men bij een origineel scenario nooit heeft: dat past. Als je dan dingen die je niet bevallen weghaalt, valt de constructie totaal in elkaar.

Dat was bijvoorbeeld het geval bij Karin Loomans' bewerking van *Op hoop van zegen*: we konden geen scène weglaten, anders klopte het niet meer. Hoewel dat natuurlijk ook te maken had met het feit dat het een toneelstuk was.

Van de koele meren des doods was pure luxe, evenals *Een vlucht regenwulpen*, waar we ook konden kiezen uit ander werk van 't Hart. Fantastisch.

Bovendien is een succesvolle roman natuurlijk gemakkelijker bij financiers onder te brengen dan een origineel scenario, zeker met een onbekende regisseur.'

Houwer: 'Als je een boek in de hand hebt, kom je misschien gemakkelijker binnen bij een bank (wat ik nog nooit gedaan heb), misschien ook nog bij een distributeur of het Productiefonds, hoewel ze daar al gauw zeggen: afwachten wat er voor scenario uitkomt.

Het speelt bij de financiering zeker minder een rol dan de mensen denken. Ook een goed boek kan wel eens als filmscenario moeilijk uitpakken.

Bij de keuze heb ik alleen mijn eigen gevoel. In mijn portefeuille zitten zeer uiteenlopende onderwerpen: zowel *Soldaat van oranje 2*, als *Gangreen* en *Van geluk gesproken.* Dat is de eerstvolgende film die we gaan draaien, met regisseur Pieter Verhoeff. Er zit ook *Blackboy & Witman* tussen, een thriller naar het werk van Van de Wetering. Er is eigenlijk maar één criterium: dat ík er een film in zie.

Ik laat me natuurlijk wel adviseren, bijvoorbeeld door Hans Klap, het hoofd van de produktie-afdeling. Als die er totaal anders over denkt, kan mijn mening natuurlijk ook veranderen.'

Van Heyningen: 'Je neemt kennis van nieuwe boeken op de markt en je leest recensies of korte samenvattingen. Een boek moet je aanspreken. *Van de koele meren des*

doods was een boek dat ik al heel lang wilde doen. Het bleef in m'n achterhoofd zweven, maar de vraag was: hoe kom je eruit? Wat zijn de kosten, 't wordt een dure film, wie moet het spelen, wie moet het regisseren?

Een vlucht regenwulpen is bij mij het enige boek dat ik direct gekocht heb om te verfilmen: het sprak me ontzettend aan; ik vond het ook komisch. Bovendien had iedereen het idee dat het onverfilmbaar was. Dat maakte het extra aantrekkelijk, dat was een uitdaging.

Je moet oppassen als men gaat roepen: “dat moet je verfilmen, dat is fantastisch”. Dan weet ik bijna zeker dat het niet te verfilmen is, omdat het juist zo'n beeldend geschreven boek is! *De aanslag* is daar een voorbeeld van. Je moet juist een boek nemen waarin de constructie en de beelden nogal warrig zijn, dan kunnen filmmaker, scenarioschrijver, regisseur en producent, er het meeste in stoppen. *Van de koele meren des doods* is een fantastisch boek, maar stilistisch en qua opbouw is het een totale chaos: dagboekvorm, directe dialogen, alles door elkaar en dat is perfect!

Dat het vaak Nederlandse romans zijn die ik kies heeft ook te maken met de opvatting van het Productiefonds dat je films in de Nederlandse taal moet maken. Maar we merken ook dat een film in de Nederlandse taal het gewoon beter doet dan een film in een buitenlandse taal, tot het Vlaams toe.

Ik geloof dat het Nederlandse publiek erg gebakken is aan oorspronkelijk werk, aan de originele taal, de originele lokaties. Als er in een roman een stukje buitenland zit, zoals in *Van de koele meren des doods* of in *Een vlucht regenwulpen*, dan vinden de mensen, die het boek gelezen hebben, een stukje Parijs, een stukje Zwitserland, ook een must. Dat maakt zo'n film net iets minder lokaal dan dat je alleen in Amsterdam blijft zitten. Lokatiekeuze is een belangrijk punt bij romanverfilmingen.

Er zijn ook altijd drie of vier sleutelscènes die iedereen zich herinnert, hoe chaotisch het boek ook is. Als je die niet verfilmt, dan kun je het vergeten. Dan keert het publiek zich tegen je. Niet alleen omdat men zich deze herinnert. Zulke scènes zijn ook zo essentieel voor het verhaal dat je ze niet kunt missen. Ik check de sleutelscènes ook met andere lezers en dan blijkt de uitkomst feilloos te kloppen met datgene wat je je zelf herinnert van zo'n boek. Het aardigste vind ik altijd dat als je een sterk van het boek afwijkende film maakt, de mensen dan desondanks over nieuwe scènes die helemaal niet in het boek voorkomen zeggen: “dat heb ik me precies zo voorgesteld toen ik het boek las”. Nou, dan denk ik; we hebben de geest en de sfeer van het boek heel goed getroffen.’

Houwer: ‘Ik vind dat de film niet op het boek hoeft te lijken. Een film is een zelfstandig kunstwerk. Je hoeft geen piëteitsoverwegingen ten opzichte van de schrijver te hebben, daar til ik helemaal niet aan, maar je moet een film zijn eigen ruimte laten. Het is echter wel de bedoeling dat de geest van het boek terugkeert in de film. Dan ben je geslaagd. Maar dat betekent niet dat de film overal op het boek moet lijken, want dat vind ik zelfs zeer saai.

Dat is bijvoorbeeld mijn bezwaar tegen *De aanslag.* Daar is een boek gewoon afgefilmd. Ik vond dat vrij saai, er zit weinig verbeelding in. Het was natuurlijk ook een moeilijke klus, want het boek zat dramatisch, voor een film, nou niet bepaald geniaal in elkaar.

Soeteman, de scenarioschrijver, heeft gezegd (maar ik heb dat uit de derde hand) dat hij het bijna letterlijk heeft overgenomen. Dat moet ook de opdracht van Fons

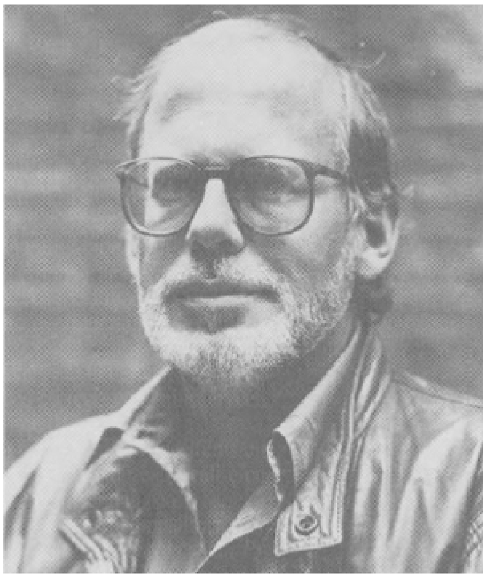
Rademakers geweest zijn. Ik denk dat ze zich hebben laten verblinden door het renommé van Mulisch, die natuurlijk een bepaalde positie in de Nederlandse literatuur heeft, die vrij heavy is. Ik begrijp wel dat een auteur graag een letterlijke verfilming van zijn werk heeft, maar als je dat wilt, dan moet je het niet laten verfilmen, want je zult altijd als schrijver teleurgesteld zijn.

Of je moet een stap verder gaan, zoals Hugo Claus bijvoorbeeld, en zelf je werk verfilmen, maar ik vind nou niet dat Claus daar groot succes mee boekt.

De oplagecijfers kunnen mij persoonlijk niets schelen. Het wordt me wel eens aangewreven, dat ik daar in eerste instantie naar zou kijken, maar dat is natuurlijk helemaal niet waar.

De oplagecijfers vinden ook al heel gauw hun neerslag in de aankoopsom van de verfilmingsrechten. De onderhandelingen met Mulisch begonnen bij 100.000 gulden, omdat de oplage zo hoog was. Ik vond dat gewoon te duur. Het contract lag op tafel, hoefde alleen nog getekend te worden. Hij heeft het later nog hoger verkocht en ik ben blij dat ik er toch maar vanaf gezien heb, nu ik het resultaat in Nederland zie.

Je mag in totaal nooit meer dan 100.000 gulden aan de hele scenariofase besteden (scenariorechten inclusief). Dat is al aan de hoge kant. Voor een kleinere film (1,2 miljoen) is dat al te veel. 5% is in het algemeen nog ongeveer verantwoord.



Rob Houwer

Matthijs van Heyningen, foto: Dorothee Verdaasdonk

Binnen dat budget kan één scenarist ook een heel jaar aan een origineel scenario werken en die tijd heb je nodig als je het goed wilt krijgen. Maar dan weet je natuurlijk helemaal niet wat hij zal afleveren. Een team van twee of drie scenaristen is van zo'n budget niet te betalen.

Ik heb nu voor onze Verenigde Nederlandse Film Compagnie een portefeuille van ongeveer vijftien boeken, waarvan wij de verfilmingsrechten hebben gekocht. Daar zetten wij scenarioschrijvers aan met het boek in de hand en dan is het nog moeilijk genoeg; laat staan dat je alles uit je duim moet zuigen!

Wij kopen geen opties; we kopen meteen de rechten. Bijvoorbeeld: het nieuwste wat we hebben verworven is Boudewijn Büch: *De kleine blonde dood*; dat vind ik een fantastisch boek. Daarvoor zijn we o.a. in gesprek met Harry Kümel, als regisseur, en daar zou best eens een Nederlands-Belgische co-produktie uit kunnen rollen.

Van Heyningen: '*Ciske de rat* is het enige geval waarin een regisseur naar me toe gekomen is met een boek. Meestal komen de producenten met de boeken en de regisseurs met de scenario's.

Maar het is niet zo dat ik de regisseur kies bij een boek. Je hebt overleg voor je eraan begint, en het boek koopt. Nouchka van Brakel was bijvoorbeeld bezig met een scenario, een tragicomedy, waar de tijd nog niet rijp voor was en dat liep helemaal vast. En opeens dacht ik: *Van de koele meren des doods.* En zo'n voorstel valt dan precies op zijn plaats. Met *Het debuut* en *Een vrouw als Eva* vormt deze film een trilogie. Ik denk dat Nouchka net datgene eraan heeft toegevoegd dat een mannelijke regisseur niet had gekund, of het had een heel oude regisseur moeten zijn.

Op *Een vlucht regenwulpen* had ik een optie, ik wou het verfilmen en ben toen op zoek gegaan naar een regisseur die er affiniteit mee had. Ate de Jong had precies dezelfde voedingsbodem als Maarten 't Hart, dat klopte goed. Dat was echt achteraf. Meestal stel ik voor: wat denk je hiervan? Kijk eens daar naar. Het systeem van: een boek kopen, een scenario laten maken en dan een regisseur aantrekken, dat werkt in Nederland niet. Dat is absolute onzin.'

Houwer: 'Er gaat altijd veel tijd in zitten om de juiste regisseur te vinden in dat dunne, kleine niemandslandje, dat Nederland is. Ik heb definitief besloten tot een paar wetmatigheden: Ik produceer geen film meer waarvan niet de regisseur dat bepaalde onderwerp wil draaien. Ik ga niet meer met het onderwerp of het scenario naar een regisseur. Nee, vanaf het begin wil die regisseur uit de portefeuille dat onderwerp of zijn eigen onderwerp gaan maken en hij moet er zich ook toe verplichten. Dan zoeken we samen een scenarist, waarna je dan op de drie-eenheid: producent, regisseur en scenarist de zaak vastprikt. Dan ben je realistisch aan de gang. Een scenarist laten schrijven en dan een regisseur zoeken is wel het meest professionele, zo gaat het in het hele buitenland, maar hier gaat het niet zo.

De regisseur mag het natuurlijk ook zelf schrijven.'

Van Heyningen: 'Noucka gaat nu een toneelstuk doen, van Jan Donkers, en zij schrijft het met hem. Een heel leuke social comedy, die precies bij haar past.

Ik ben blij met Karin Loomans en ook met Judith Herzberg, sinds *Een vrouw als Eva.* Judith Herzberg werkt natuurlijk altijd met Frans Weisz. Zij kan daar vrij weinig tijd aan besteden. Deze twee dames sla ik zeer hoog aan, als pure scenarioschrijvers.

Voor de rest zijn er weinig nieuwe scenarioschrijvers bij gekomen. Er zijn een aantal mensen die het echt zouden kunnen, maar het komt er niet van: Jan Donkers bijvoorbeeld, of Lodewijk de Boer, Ton Vorstenbosch. Maar als je die een jaar moet vrijmaken... Wat dacht je dat ik voor *Op hoop van zegen* betaald heb. Voor dat soort films kunnen natuurlijk al behoorlijke bedragen betaald worden. Maar dat is één op de tien. Je hebt dan nog een voordeel: *Op hoop van zegen* is rechtenvrij. De 50.000 gulden, bijvoorbeeld, die normaal naar de auteur gaan, gaan nu naar de scenarioschrijver. Met Frans Weisz en *Langs lijnen van geleidelijkheid* is dat precies hetzelfde, dat heeft wel voordelen.

Bij een origineel scenario kan dat geld ook naar de scenarioschrijver. Dan zou je die wel een ton kunnen betalen, maar dat wordt niet gedaan.

Als je zo vijf of zes films voorbereidt, ben je wel als producent van tevoren zes ton kwijt. Daarom hebben we vooral bij het Productiefonds gepleit om veel meer geld te kunnen besteden, niet alleen aan het scenario, maar ook aan wat de Amerikanen "development" noemen. Je moet er twee à drie ton in de voorbereidingen voor een speelfilm kunnen steken, want het blijft natuurlijk niet alleen bij het scenario.

Er moet meer geld voor de Nederlandse film komen, niet om meer films te maken, want zo'n vijftien per jaar is genoeg, maar om de films beter te maken en dat be-

tekent duurder. Toen ik benaderd werd of ik *Ciske de rat* wilde oppakken, ben ik gekomen met het idee om het in 1933/4 te plaatsen, precies vijftig jaar terug. Guido en Karin hadden al een versie geschreven in de originele tijd van het boek, 1929 en een versie die in 1984 speelde. Ik heb Karin toen van mijn visie kunnen overtuigen.

Dat vind ik een belangrijke taak van een producent. Als je met een roman begint moet je een sleutel zien te vinden hoe het te verfilmen valt. Je moet er iets extra's aan geven. Ik heb heel graag *De aanslag* willen verfilmen, maar ik ben er nooit uit gekomen hoe je dat nou zou moeten doen. Het klakkeloos verfilmen van een boek vind ik pure onzin. Je moet een link leggen. Fons Rademakers heeft gewoon het boek verfilmd, die heeft die sleutel niet gevonden.'

Houwer: 'Ik stel geen enkele eis vooraf, geef geen optie aan. Ik hoop dat ze met iets komen wat veel beter is dan waaraan ik ooit heb kunnen denken. Ik laat me graag verrassen. Vandaag krijg ik de eerste versie van *Van geluk gesproken* van Jean Van De Velde en Pieter Verhoeff. Ik lees dat dan met enorme nieuwsgierigheid en vrees tegelijk en hoop dat het goed is. Als het goed zou zijn, zou ik 't zo dichtklappen en zeggen: draaien maar! Dan ligt het binnen mijn maatstaven en dat is precies mijn definitie van creatief producent. Dat is de premisse voor het produceren op zich, anders zou ik het zelfs helemaal niet willen doen, dan kan je net zo goed in de graanhandel zitten, zoals Van Heyningen wel eens heeft gezegd.

Het scenario dat Rogier Proper voor *De Harm en Miepje Kurk story* naar Remco Campert had geschreven, was wel aardig, maar niet goed genoeg; te dun om te verfilmen. Wat ontbrak was: nog meer Campert. Nu heb ik ook de rechten van zijn *Het leven is vurrukkuluk* gekocht, waar het andere boek op voortborduurt en nu gaat de film zo heten en zal een combinatie van die twee boeken zijn. En dan ben je eruit! Frans Weisz was toen al met *Het leven is vurrukkuluk* bezig en is uitermate geïnteresseerd om het nu te doen. Dat kan dus jaren duren. De filmmedia schrijven dan: "Van Rob komt op het ogenblik niks", maar die vijftien, zestien projekten zitten in de pipeline, we zijn ermee aan het werk. Het heeft namelijk geen enkele zin tegenwoordig ook maar een film te beginnen waar je niet van overtuigd bent. Vroeger kon je nog wel eens zeggen: laten we de gok maar wagen. Tegenwoordig is dat pure kapitaalsvernietiging!'

Van Heyningen: 'Als ik een boek zie zitten, zeg ik wel waarom en wat ik ermee wil. En dat wil ik terugvinden in het scenario. Dat zijn gesprekken met regisseur en scenarioschrijver voordat je het boek koopt. Je zegt dan: daar gaat het volgens mij over, dat zie ik er specifiek in. En dat is vaak afwijkend van datgene wat je zo in eerste instantie in een boek ziet.'

Houwer: 'Je moet roeien met de riemen die je hebt. Er zijn maar heel weinig scenarioschrijvers hier die deugen. Er is bijna geen ontwikkeling in scenarioschrijven, niemand weet hoe je dat exact moet doen, zelfs in Amerika is het moeilijk. Het is een bepaald talent dat iemand moet hebben en dat zie ik heel weinig. Iedere generatie zal wel dat soort sombere geluiden laten horen, maar het scenario is gewoon dé bottleneck voor de hele internationale filmindustrie. Er zijn in Frankrijk of Duitsland ook maar drie, vier namen te vinden.

“Hoge hakken, echte liefde”

Uit pure noodzaak heb ik wel eens zelf meegeschreven, hoewel dat ook uit belangstelling is. Ik vind het leuk werk. Plotting vind ik aardig en ook dialogen, maar ik heb er weinig tijd voor.

Ik heb éénmaal de schrijver van een boek ook het scenario laten schrijven, dat was bij *Hoge hakken echte liefde* van Dimitri Frenkel Frank. Daar heb ik overigens samen met Dimitri aan gewerkt. Ik vond dat principieel geen gelukkige zaak en zal het ook niet weer doen, hoewel de film wel succesvol is geweest, daar gaat het niet om.’

Van Heyningen: ‘De schrijver speelt geen rol bij de verfilming. Wat we wel doen is met de schrijver praten om te zien of we nog wat extra informatie, vooral achtergrondinformatie, en motieven kunnen krijgen. Wat me daarbij steeds opvalt is dat ze dat absoluut niet meer weten. Het is vaak zo intuïtief gedaan, dat daar niet hele schema's achter zitten. Dat was misschien bij Vestdijk zo. Dat verbaast me dan, omdat je verwacht dat alles uitgedacht is.

Ze kunnen wel informatie geven over lokaties en zo. En verder waarschuw je de schrijver, dat de film er toch anders zal uitzien dan hij voor zich zag toen hij het opschreef. Dat blijkt later ook altijd te kloppen. Ook uitgevers, bijvoorbeeld Theo Sontrop van de Arbeiderspers, maakt zijn auteurs heel duidelijk dat film iets heel anders is dan een boek. Maar dat schrijvers een boek laten vallen of er zich overmatig voor inspannen, om het verfilmd te krijgen, dat is me nog nooit overkomen.’

Houwer: ‘De rol van de schrijver is eigenlijk alleen positief. Ik heb met Wolkers uitstekende ervaringen, ook met Reve, die is meer dan loyaal geweest. Ze geven

meestal hun tips en niemand verlangt inspraak en die heeft-ie van ons natuurlijk ook niet. Maar het is zeer nuttig met een schrijver erover te communiceren.

Maar de schrijver zit natuurlijk ook behoorlijk vast aan datgene wat hij in het boek wilde projecteren. Voor hem is het, denk ik, moeilijk om scenario's van zijn werk te lezen. Het is gewoon een ander vak.

Het enige probleem dat we in al die jaren gehad hebben, is met Marga Minco geweest. Daar heeft scenarist/regisseur Van Oostrum me ingeluisd. Die wist na drie jaar contact met haar, over bezwaren tegen bepaalde dingen. Alleen ik wist dat niet! Dat werd me pas drie dagen voor het einde van de opnamen duidelijk.

Mevrouw Minco heeft de film gestigmatiseerd en ik heb daar menselijk het volste begrip voor, maar ik vind niet dat de film het verdiend heeft. Ik vind het een prachtige film. In dat geval, omdat het onderwerp zo teer ligt, had je het scenario alleen in nauw overleg, met de schrijfster samen, kunnen vastleggen, lang van tevoren. Ik was van die problematiek niet op de hoogte, want ik had het project niet zelf ontwikkeld. Van Oostrum is er zelf mee aangekomen.'

Van Heyningen: 'Van de uitgevers voert alleen Theo Sontrop van de Arbeiderspers een actief beleid. Hij heeft gemerkt dat verfilmingen de boekenverkoop helpen en een stuk extra inkomen voor de schrijver betekenen. Hij bemiddelt voor de schrijvers en dat vind ik ook goed. Maar de rest van de uitgevers is daar niet zo actief in.'

Houwer: 'De uitgevers spelen een heel belangrijke rol. Ik heb regelmatig contact met Theo Sontrop van de Arbeiderspers. Die tipt mij ook wel eens over boeken, voor zover ik deze dan zelf nog niet gelezen heb. Ik heb ook een heel goede relatie met De Bezige Bij, met Querido en met Meulenhoff.

Ze treden ook vaak op als onderhandelaars voor hun schrijvers over contracten, tenzij die zelf de verfilmingsrechten hebben gehouden. Ze krijgen vaak ook een percentage van de verkoop van de rechten. Bij Sontrop speelt dat geen rol, die is geïnteresseerd dat het boek meer aandacht krijgt door de verfilming.

De prijzen van de verfilmingsrechten liggen tussen de 15.000 gulden en een ton. Maar ik zou een ton nooit meer betalen. In een heel enkel geval is er een percentage op de winst.

De richtlijn van het Productiefonds voor een scenario is 25.000 gulden. Hoe kun je daar nu iemand driekwart jaar voor laten werken? Ik vind met name dat er meer geld moet komen voor scenario's, want daar ligt de bron voor alle geluk en ongeluk van de film, die je daaruit later moet maken. Het Productiefonds kan haar bestedingsrisico aanzienlijk verkleinen door veel meer geld toe te kennen in de scenario- en ontwikkelingsfase van een project. Daardoor wordt de ruimte gegeven om te beslissen of een film uiteindelijk wel of niet, of mogelijk later, gemaakt moet worden. En dat zou veel beter zijn.'

Van Heyningen: 'De prijzen, van de verfilmingsrechten liggen tussen de tien en de honderdduizend duizend gulden. Soms krijgen de schrijvers een percentage van de winst. Een van de redenen waarom wij zo weinig buitenlandse boeken nemen is ook de prijs van de rechten. Voor een Amerikaans boek hoef je onder de 100.000 dollar niet te beginnen.'

Houwer: 'Een mini-serie hebben we gedaan voor *Soldaat van Oranje*: viermaal 55 minuten plus de film zelf. Ik denk dat je gewoon de serie moet draaien en het concept van de speelfilm exact moet weten: uit die mini-serie moet immers die speelfilm komen. Anders snijdt het economisch geen hout. Anders gebruik je het geld van de TV juist om de TV tevreden te stellen en is het geen wezenlijke bijdrage in de produktiekosten van je film. Want de film moet vooropstaan en zal ook altijd als eerste uitkomen.'

Van Heyningen: 'De mini-serie geeft de mogelijkheid om een iets andere vorm te nemen. Bijvoorbeeld bij *Van de koele meren des doods* hebben we, de "dagboek/voice-over-vorm" die ook echt in het boek zit, niet gebruikt in de film, maar wel in de miniserie. Daardoor kreeg deze een aanvulling. Het was leuk voor ons om dat eens uit te proberen. De streekroman is minder geschikt om te verfilmen, omdat het meestal conflictsituaties betreft en niet meer; generatieconflicten of wat dan ook. Dat is als onderwerp te weinig voor een film. Voor een TV-serie perfekt, maar voor een speelfilm dramatisch niet zwaar genoeg. Daar moet het generatieconflict een onderdeel zijn van vier, vijf dingen die meespelen.'

Houwer: 'Ik vind streekromans soms wel charmant, maar mij boeien ze niet, omdat ze meestal nogal een trage dramaturgie hebben, die heel weinig met de eigentijdse filmgeest te maken heeft. Streekromans hebben iets met bomen, paarden, koeien en luwte, wat ikzelf prachtig vind, maar al heel gauw een "l'art pour l'art-effect" heeft. Ik denk dat je aan een streekroman altijd iets zal moeten toejvoegen, om het voor de bioscoop interessant te maken. Ik denk bij het genre toch in eerste instantie aan TV-series. Iedere streekroman laat eigenlijk zeer speciale mensen zien. En er is vaak wel een heel groot publiek voor. *Op hoop van zegen* is in zekere zin ook een soort streekroman-achtige affaire. Guido Pieters kan dat heel goed, da's überhaupt een goede regisseur.'

Van Heyningen: 'Buitenlandse vertalingen spelen geen rol bij verkoop of voorverkoop. Als je een Nederlandse roman koopt is de film volledig op de Nederlandse markt gericht. Met *Rituelen* zou het iets kunnen helpen; dat is heel goed vertaald. Het geeft een aantal typisch Nederlandse situaties weer, die waarschijnlijk voor het buitenland heel aardig zijn.

Langs lijnen van geleidelijkheid is een boek dat helemaal in Rome speelt en je kunt toch in Nederland uitkomen met een Nederlands onderwerp, dat bovendien universeel is: een vrouw die niet kan kiezen tussen twee mannen. Een passionele liefdesgeschiedenis vind ik altijd mooi. Ik denk dat we daar een beetje moeten gaan kijken, een onderwerp dat we vroeger bewust hebben laten liggen;

dat je op die basis van een Nederlands onderwerp een internationale film kan maken. Als je het Nederlandse element er helemaal uithaalt ben je verloren. En wat een Vlaams boek als *Eros en de eenzame man* betreft: vijf van de tien Nederlanders weten niet dat Louis Paul Boon een VLaming is...'

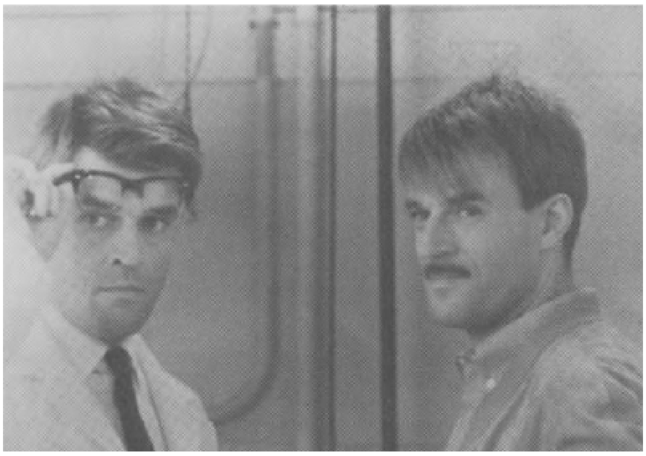
Houwer: 'Van de Wetering schreef me dat er een nieuwe vertaling in Amerika is uitgekomen van *Het lijk in de Haarlemmerhouttuinen*, waarop onze *Grijpstra en de Gier* is gebaseerd. Hij vroeg me waarom die film nog nooit in de VS is uitgekomen. Ik kan je zeggen: omdat die film gewoon niet aanslaat bij de Amerikanen. Daarom is hij er, als uitzondering onder mijn produkties, ook niet verkocht.

Alleen als er hier een internationale bestseller geschreven zou worden, ligt het anders. Maar dat was in Nederland nog nooit het geval, behalve Jan de Hartog misschien, in het grijze verleden. Maar die verfilmen daar voel ik niets voor, want daar word ik niet warm bij. Het zijn ook een soort streekromans, met vaak veel water dan. Het is mooie literatuur, maar ik voel er niets bij.'

Van Heyningen: 'Of wij een culturele taak hebben? Ook wel?'

Houwer: 'Ik vind dat je met een waardevol stuk archivering bezig bent: het in beeld brengen van Nederlandse literatuur; dat is uiteraard een culturele uiting.

En bij de export van speelfilms ontstaat er door de kennismaking met onze in beeld gebrachte Nederlandse leefcultuur een soort principiële bereidwilligheid in het buitenland, om ook Nederlandse industriële produkten te accepteren. Dit fenomeen, waarvan de Amerikanen het bestaansrecht hebben bewezen, wordt bij ons totaal onderschat.



Jeroen Krabbé in "Een vlucht regenwulpen"

Mijlpalen? Ik ben eigenlijk op geen enkele film trots, want ik vind dat alles altijd veel beter kan. Maar ik denk wel dat je *Soldaat van Oranje* als een mijlpaal kunt zien, en *Turks fruit* op een heel ander gebied ook. Persoonlijk vind ik de Bommel-film *Als je begrijpt wat ik bedoel* erg belangrijk, omdat het een cultureel unicum is: de enige, lange Nederlandse animatiefilm. Daar heb ik samen met Maarten Toonder ook zeer intensief het scenario en eigenlijk alle stadia van de film bepaald.'

Van Heyningen: 'Op hoop van zegen is toch een beetje een somber onderwerp; de hoofdpersoon gaat dood middenin. Het bezwaar dat ik er altijd tegen had, was dat ik die Knier zo'n oude zeikerd vond. Die rol werd ook altijd door te oude actrices en een beetje zeurderig gespeeld. We hebben het accent verlegd van Knier naar Barendje. Wat mij altijd gefrappeerd heeft in het stuk is het moment dat de moeder haar zoon naar zee schopt, letterlijk. Het gaat over een jongen die iets moet wat hij niet wil, en het berustende van Knier past niet erg bij de vrouw van deze tijd. Dan moet je het accent verleggen.

Bovendien hebben we nu voor de eerste keer de juiste acteur voor Barend en de juiste actrice voor Knier. Danny en Kitty hebben precies de juiste leeftijd en dat voel je toch.

Bij een romanverfilming kan je altijd iets gemakkelijker bekijken wie het moet spelen. Bij *Een vlucht regenwulpen* was het altijd Jeroen Krabbé. Bij *Van de koele meren des doods* was het altijd Renée, maar vlak na *Het meisje met het rode haar* vonden we dat te voor de hand liggend. We hebben ons gek gezocht naar iemand anders, maar die was er niet, ze was gewoon de enige.

Bij *Op hoop van zegen* moest het wel een sterrencast worden, dat hoort bij dat genre. Het is net zoiets als het Nederlands elftal, de nationale ploeg. Het is een beetje topsport, topkunst, sterrenkunst. Het is film als kunst, maar wel met de k van "kommercie". Het stuk kunst en het stuk kommercie moeten in elkaars verlengde liggen: als het goed is, levert het vanzelf wel geld op.'

'Under the volcano'

Sandra van Beek
Literatuur en film in de VS
'The book was better'

In de jaren twintig en dertig droomden auteurs ervan dè Great American Novel te schrijven. Sommigen van hen moesten om aan de kost te komen voor de Hollywood Studio's aan filmscenario's werken. Ze waren vaak verontwaardigd en jaloers omdat er op de films een groter publiek afkwam dan op hun boeken. Ze haatten de cliché's van Hollywood. Ze wilden oorspronkelijk blijven en hadden het gevoel verpest en uitgebuit te worden door ongeletterde producenten. Zoals F. Scott Fitzgerald, schrijver van onder andere *The Great Gatsby* en *The Last Tycoon* en Nathanael West, schrijver van onder andere *Miss Lonelyhearts* en *The Day of the Locust* die erover klaagden, dat 'Hollywood' misbruik maakte van hun talenten.

Maar ze lieten zich ook inspireren door films; ze hadden een haat-liefde verhouding met Hollywood. Net als William Faulkner en later Arthur Miller en Vladimir Nabokov brachten ze heel wat uren van hun leven in het donker in de bioscoop door. Hollywood stelde hen in staat er een leuke boterham bij te verdienen.

Films zijn voor veel schrijvers een inspiratiebron en hun romans een rijke bron voor films. Er zijn allerlei 'interessante' discussies te voeren over de ideale combinatie van regisseur en auteur, in de trant van de Russische meester Sergei Eisenstein die *eigenlijk* James Joyce had moeten verfilmen en de Italiaan Michelangelo Antonioni die eigenlijk de enige regisseur is die F. Scott Fitzgerald begrijpt. En terwijl met name de critici en auteurs discussiëren over film en literatuur, over verwachtingen en teleurstellingen, over woord- en filmsymboliek, gaat 'Hollywood' door met films te produceren.

Ze zijn er niet voor teruggeschrokken klassieke romans te bewerken voor films. Universal Studio's produceerde in '39 *Gone with the Wind*, Margaret Mitchell's roman, en MGM in '65 *Doctor Zhivago* naar Boris Pasternak. Hollywood verfilmde zo ongeveer het hele oevre van William Shakespeare, te beginnen met D.W. Griffith in 1908 met *The Taming of the Shrew* en John Huston durfde het in '66 zelfs aan, de bestseller aller tijden De Bijbel te verfilmen.

Hollywood bewerkte een grote hoeveelheid literatuur, van klassiek tot pulp, van toneelstukken tot stripverhalen, want dat alles wordt daar onder 'literatuur' gerekend. Hoewel er in de Engelse taal wel degelijk een onderscheid wordt gemaakt tussen literatuur met een hoofdletter en literatuur zonder, verstaat men er in Hollywood onder: 'Alles wat gedrukt is'. Dat is net zo algemeen als de nieuwe wet op het copyright, die zegt: 'Alles wat op papier staat'.

Literary Property

In Hollywood heeft men het niet over boeken of over literatuur, maar over het 'literary property', het literaire eigendom. Het 'literary property' kan van alles zijn: Liedjes, romans, korte verhalen en toneelstukken, stripverhalen en fotoromans, gedichten, musicals, tijdschrift-verhalen, scenario's en synopsissen. Allemaal literary properties waar films naar gemaakt zijn.

De musical *The West Side Story*, het stripverhaal 'Superman' de Broadway comedy *The Sunshine Boys*, het toneelstuk *Play it again, Sam!*, de tijdschrift-verhalen 'Perfect' en 'Urban Cowboy', de roman *Out of Africa* en het gedicht 'The Ballad of Gregorio Gortez' dienden als basis voor een film.

Vaak vergelijkt men de film met de literatuur, zoals in het geval van de verfilming van de bijbel, toen een bioscoopbezoeker na afloop van de voorstelling opmerkte: 'The book was better!' (Helaas konden de auteurs dit niet beamen.) Het verfilmen van boeken heeft ook veel voordelen. Door films worden boeken populair; films halen boeken van stoffige boekenplanken waardoor ze weer gelezen worden: Boeken verkopen vaak beter als ze verfilmd zijn.

The Color Purple van Alice Walker bijvoorbeeld is beter verkocht en gelezen nadat het boek verfilmd is door Steven Spielberg. De klassieke roman *Out of Africa* staat wekenlang op de Top Tien van de New York Times Book Review, nadat het boek is verfilmd. Een film is reclame voor het boek en de filmproducenten betalen voor die reclame.

Het 'literary budget' maakt meestal zes procent van het filmbudget uit, inclusief de rechten, opties en scenario. Wanneer iemand een boek wil bewerken voor een film onderhandelt hij of zij met de schrijver via de literaire agent over de filmrechten. Die rechten zijn 'negotiable', er valt dus over te onderhandelen. De prijs voor de rechten varieert van nul tot miljoenen dollars. Eén van de hoogste prijzen die ooit voor filmrechten betaald is is die voor het stripverhaal/de musical *Annie*, waar Columbia Pictures in '78 bijna vijf miljoen dollar voor betaalde.

De producent, regisseur of scenarioschrijver die een boek wil bewerken, vraagt meestal eerst een optie bij de schrijver aan. Met een optie heeft diegene dan het recht om een boek te gaan 'ontwikkelen', om te vormen tot een filmscenario. Een optie kan via de literaire agent bij de schrijver verkregen worden, meestal voor de periode van één jaar tot achttien maanden. De prijs voor een optie is meestal acht tot tien procent van de prijs van de rechten van het boek.

Out of Africa

Met die filmrechten zit het vaak nogal ingewikkeld in elkaar. Zoals bijvoorbeeld bij de film *Out of Africa.* In feite ging het daar meer om de *titel* van het gelijknamige boek van Isak Dinesen (Karen Blixen) dan om het boek zelf. De filmrechten van *Out of Africa* lagen al bij Columbia Pictures in Hollywood, Columbia zou al verschillende scenarioschrijvers aan het werk gezet hebben, maar de vorm waarin het verhaal verteld was zou zich niet *lenen* voor een film.

Toen de Deens-Amerikaanse scenarioschrijver Kurt Luedtke met Blixens boek aan de slag ging, ontdekte hij de biografie *Silence will Speak* over Karens minnaar Denys Finch Hatton, geschreven door de Kenyase schrijver Errol Trzebinski. De rechten daarvan had iemand in Italië. Luedtke reisde naar Italië om over de rechten te onderhandelen en ontmoette daar de journaliste Judith Thurman, die net bezig was met een biografie over Karen Blixen (*Isak Dinesen: Life of a Storyteller*). Hij kocht toen meteen ook de filmrechten van die biografie, en alsof dit nog niet genoeg was, verwierf hij ook de filmrechten van de brieven en verhalen (als *Shadows on the Grass*) van Blixen die een Deens filmproducent had. Met dit nieuwe materiaal was Luedtke in staat een scenario te schrijven. Columbia verkocht de rechten van het boek aan Universal Pictures door wie de film samen met regisseur Sydney Pollack in '85 met veel succes geproduceerd is en de filmgeschiedenis is ingegaan als de film die zoveel Oscars won.

Orson Welles in 'Der Prozess'

Under the Volcano

Of *Out of Africa* beantwoordt aan de verwachtingen, is een kwestie van smaak. Een goed boek hoeft geen goede film op te leveren; van een slechte roman kan een goede film gemaakt worden. Een boek en een film zouden afzonderlijk van elkaar beoordeeld moeten worden. Het gaat er namelijk bij een bewerking van een verhaal of roman om, iets *nieuws* aan het verhaal toe te voegen. Zoals regisseur Orson Welles het duidelijk omschrijft: 'I believe you must say something new about a book, otherwise it is better not to touch it'.

Soms volgt een scenarioschrijver het boek trouw. Nadeel daarbij is dat er dan niets nieuws aan is toegevoegd; een voordeel is dat de lezer het kan volgen. Soms ook grijpt de scenarioschrijver drastisch in in het boek, voordeel is dan dat er iets nieuws aan is toegevoegd; nadeel is dat de lezer het vaak niet pikt. En soms grijpt de scenarioschrijver drastisch in en ontvangt daarvoor waardering.

Dit was het geval bij *Under the Volcano.* Regisseur John Huston had als echte Mexico-liefhebber al jaren de droom het boek *Under the Volcano* van Malcolm Lowry te verfilmen. Hij was niet de enige: Vanaf '62 was het boek in handen van verschillende regisseurs en auteurs (als Luis Bunuel en Gabriel Garçia Marquez) maar het boek was volgens hen niet geschikt om te verfilmen. Huston had al verschillende scenario's die in zijn ogen geen van allen deugden. Totdat hij het script in handen kreeg van Guy Gollo. Gallo - beginnend toneelschrijver - had

Under the Volcano bestudeerd en zonder optie of rechten een script geschreven. Het kwam in handen van producent Robert Fitzgerald, die het naar Huston bracht. Gallo's scenario bleek een versimpelde versie van Lowry's boek. Door een aantal forse ingrepen - verteller/hoofdpersoon Laruelle wordt persoon; verleden wordt 'heden' in dit geval het jaar 1938 was het hem gelukt een filmscenario te schrijven.

Huston en Fitzgerald produceerden in '84 de film *Under the Volcano* met acteur Albert Finney in een onvergetelijke hoofdrol als de dronken consul.

A Passage to India

Films creëren een nieuwe markt voor zowel boeken als films. Sydney Pollack was met *Out of Africa* niet de eerste die een film regisseerde over een pioniersvrouw in het koloniale tijdperk begin van deze eeuw. In '84 kwam *A Passage to India* uit in de regie van David Lean naar het boek van E.M. Foster. Door het succes van beide films is er ineens veel belangstelling bij het publiek ontstaan voor pioniers-vrouwen in de literatuur. Nu komen ook de dagboeken uit van bijvoorbeeld Genesta Hamilton: *A Stone's Throw*, over haar reizen door Afrika. Het feit dat ze door Kenya pionierde en een vriendin was van Denys Finch Hatton en Karen Blixen was daar blijkbaar voldoende reden voor. Haar verhaal is misschien wel veel interessanter dan dat van Blixen. Het is nog de vraag, wie van *A Stone's Throw* de filmrechten zal verwerven.

'A passage to India'

In Los Angeles en omgeving bestaan verschillende produktiemaatschappijen, die zich uitsluitend bezig houden met het ontwikkelen van een film op papier. Zij nemen een optie op een 'literary property', ontwikkelen dat tot een scenario, zoeken er een scenarioschrijver en regisseur bij en brengen dit alles in een zogenoemd 'package' op de markt. Voor onafhankelijke filmprodukties - die dus buiten Hollywood om gemaakt worden - gelden dezelfde procedures voor films en literatuur, alleen werkt men dan met een kleiner budget.

The Ballad of Gregorio Ortez

Toen producent Moctezuma Esparza een film wilde maken over de Spaanse veroveraar Gregorio Cortez, kocht hij de rechten van het boek van de Mexicaans-Amerikaanse schrijver Americo Perez, die een boek had geschreven naar de (volks)ballade over Cortez. Robert Young (regisseur van *Alambrista!*) was geïnteresseerd in het verhaal. *The Ballad of Gregorio Cortez* kon in '83 gemaakt worden met behulp van het American Playhouse (een niet commerciële televisieshow) en het Sundance Institute in Utah van acteur Robert Redford. Dit instituut is in '80 door Redford opgericht om aan jonge schrijvers, producenten en regisseurs de kans te geven buiten Hollywood om projecten te ontwikkelen en contacten te leggen. Ieder jaar worden er van de méér dan vijfhonderd scenario's die binnenkomen *zeven* opgepikt.

Tienduizend scenario's

De concurrentie in schrijvend Amerika is groot. Per jaar passeren zeker wel tienduizend scenario's, synopsissen, ideeën voor films de bureaus van de verschillende kantoren van de lokale, nationale en kabeltelevisiestations, de filmstudio's, onafhankelijke producenten, regisseurs, agenten, enzovoort.

Voor een schrijver is het vaak een kwestie van volhouden. Want een boek schrijven en het kunnen verkopen aan de film of televisie is vaak geluk hebben. De materiële welstand via een film verkregen helpt de schrijver door te gaan met schrijven en om ander werk te publiceren: de schrijver is ‘hot’. Zo is het gegaan met onder andere Joseph Heller (*Catch 22*), met Jerzy Kosinski (*Being There*), John Irving (*The World according to Garp*) en Tom Wolfe (*The Right Stuff*), maar dit geldt evengoed voor Jane Fonda, die haar ‘work-out’ boek schrijft en er een videoband van maakt.

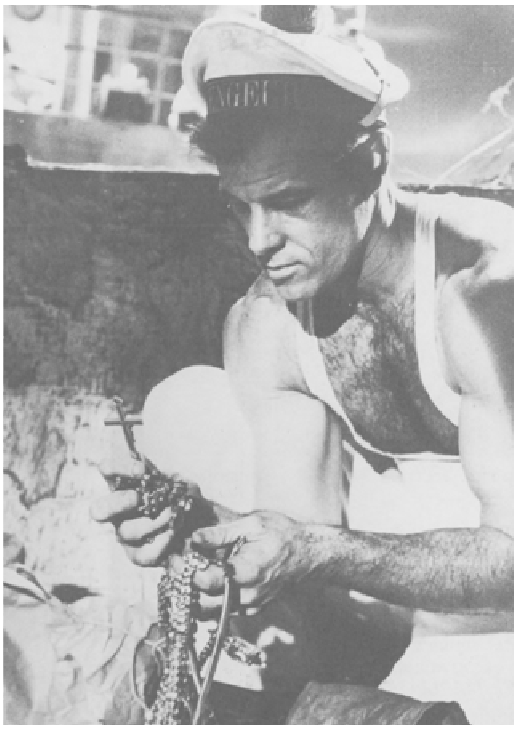
Een zaak als die van Marga Minco's *Het Bittere Kruid* en de gelijknamige film in Nederland, is in Amerika ongewoon. Minco spande een kort geding aan tegen de producent van *Het Bittere Kruid* nadat ze tot de conclusie was gekomen, dat de makers van de film haar boek op de verkeerde manier hadden geïnterpreteerd. Het gaat er niet om of ze wel of niet gelijk had, maar de kwestie is, dat ze de filmrechten van haar boek al had verkocht. Een schrijver in Amerika die de filmrechten van zijn of haar boek verkoopt, weet wat de consequenties ervan zijn. Het heeft weinig zin achteraf te klagen over de artistieke opvattingen, want dan had de schrijver de filmrechten maar niet moeten verkopen.

Tegenwoordig hoor je zelden nog Amerikaanse schrijvers erover klagen dat hun werk artistiek niet juist bewerkt of geïnterpreteerd is. Er is weinig controverse op dat gebied. De controverses gaan eerder over de publikatie van de schrijver, het bedrag dat hij of zij ontvangt voor de filmrechten, de invloed die de film kan hebben op de uitgave en de oplage en het lezerspubliek. Kortom, het zijn eerder controverses over geld en macht dan over kunst en artistieke opvattingen, of over film en literatuur. Veel schrijvers zijn gezwicht voor de film- en televisie-business: zij schrijven een boek met de film al in hun achterhoofd.

Noten:

Voor dit artikel is gebruik gemaakt van de volgende informatiebronnen:

Screenwriting, Stephen Geller, Bantam Books;
The Cinematic Imagination, Edward Murray, Frederick Ungar Publ.
Film and/as Literature, John Harrington, Prentice Hall Inc.
Artikelen/Persmateriaal over *Out of Africa* en *Under the Volcano* uit American Film Magazine;
Interview met Tony Garcia, producent Film Development Fund, Santa Monica '81-'83.



Brad Davis in 'Querelle'

Reinhold Bertlein
Een film zegt meer dan duizend woorden
Film om te lezen

Voor de eerste literatuurverfilming uit de cinematografie leverden onze Duitse buren weliswaar de primeur, maar niet de regisseur: Goethe's *Faust* werd voor het eerst in 1896(!) door de Franse filmpionier Lumière verfilmd. Tot aan het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog zouden nog twintig andere bewerkingen van dit toneelstuk volgen: onder meer door twee andere Franse filmpioniers George Melies en Léon Gaumont.

Pas nadat Faustensceneringen ten behoeve van films in Groot-Brittannië, de Verenigde Staten en Italië waren gemaakt verscheen er in Duitsland in 1910 een eerste Faustfilm op het doek met als regisseur Oskar Messter en Henny en Franz Porten in de hoofdrollen.

Nochtans zou Goethe - op de hielen gezeten door Schiller - snel de tot op heden meest verfilmde Duitse letterkundige worden[1.]. (Heinrich Heining wijdde in 1949 (!) aan dit bijzonder verschijnsel een goed gedocumenteerde studie met de titel *Goethe en de film*[2.]; daarin zijn uiteraard de jongste produkties uit de 'Goethe-cinema'[3.] nog niet opgenomen.

Het is zeker geen lastige opgave om vast te stellen, dat de Duitse stomme film zich bij voorkeur bediende van literaire klassieken. De Berlijnse mediadeskundige Knuth Hickethier spreekt in dit verband over een legitimerende functie: 'door het bewerken van in brede culturele kring gewaardeerde en gekende literatuur probeerde het stomme filmgenre zich te verheffen tot een artistiek waardevol medium'[4.]. Van kermisattractie tot nieuwe kunstvorm. Het hoeft geen verwondering te wekken, wanneer ook de literaire schrijvers zich al spoedig aangesproken voelen door film als kunst. Al in 1913 geeft Kurt Pinthus zijn *Kinobuch* uit[5.], een van de oudste documenten over de relatie tussen literatuur en film. Belangrijke dichters uit die tijd - van Walter Hasenclever tot Else Lasker-Schuler - schrijven daarin zogenaamde 'Kinostücke': te verfilmen thema's. De auterus behoren echter nauwelijks tot de lievelingsschrijvers van de Berlijnse filmindustrie, die zich meer en meer in de richting van een 'Hollywood an der Spree' ontwikkelde. Populaire auteurs waren: Fontane, Goethe, Gerhart Hauptmann, Hebbel, Erich Kästner, Kleist, Herman Lons, Thomas Mann, Nestroy, Schiller, Heinrich Spoerl, Storm, Hermann Sudermann, Carl Zuckmayer en Stefan Zweig. Ieder van hen is vertegenwoordigd met minstens vier verfilmingen van zijn literaire werk.

Voor de opbloeiende filmindustrie telde enerzijds de grote mate van bekendheid van de werken en hun auteurs[6.], anderzijds speelde de verwantschap met het verschijnsel film ook een rol: de onderwerpen moesten beantwoorden aan de smaak van het publiek en betrekkelijk eenvoudig in een filmisch verhaal omgezet kunnen worden. In de periode 1896 tot 1964 werden 237 epische werken en 161 toneelwerken 713 keer, waaronder een deel meervoudig, verfilmd. Uit onderzoek van het 'Deutsche Institut für Filmkunde' te Wiesbaden bleek, dat 44% van alle tussen 1929 en 1945 vertoonde Duitse films op literatuur was gebaseerd[7.]. Na de oorlog bedroeg dit zelfs bij benadering 50%.

Opmerkelijke literatuurverfilmingen tot de periode van de stomme film waren Wedekinds *Lulu*: van Arzen van Czerepy 1922 (met de filmtitel: *Die Büchse der Pandora*) en van Leopold Jessner 1923 (*Erdgeist*), beide met Asta Nielsen in de hoofdrol. In hetzelfde jaar werd ook Thomas Manns roman *'Die Buddenbrooks'* door Gerhard Lamprecht voor de eerste keer verfilmd. Ook het eerste gedeelte van Fritz Langs *Die Nibelungen* verscheen in dit jaar, het tweede gedeelte het jaar daarop. De mening van de toenmalige filmkritiek: '... de Nibelungen tot een filmroman versimpeld.'

Marlene Dietrich in 'Der Blauwe Engel'

1924 was het jaar van de wereldpremière van Friedrich Wilhelm Murnau's[8.] *Faust*: een film voor de erudiete burgerij, waarbij de 'klassieken uit de serieuze muziek als

begeleiding veelvuldig in de bioscoop werden gespeeld.' De arbeiders bleven verre van die film. Immers: film was volgens Hugo von Hoffmansthal voor hen immers 'het dromerige surrogaat van de werkende klasse'. Voor hen waren andere literatuurverfilmingen bestemd: Gerhart Hauptmanns *Die Weber* onder de regie van Friedrich Zelnik bijvoorbeeld of *Der Bibelpelz* of *Der Schinderhannes* van dezelfde schrijver. Deze films hielden zich met het sociale vraagstuk voor en tijdens de industriële revolutie bezig.

Zij werden door de 'Volksfilmverband'[9.] aanbevolen: Wij kennen geen maniakale bevlogenheid tot vorming aan de hand van esthetica-vragen of literatuur.' De voorzitter van deze bond is niemand minder dan Heinrich Mann. In het comité van aanbeveling hebben theatermensen zitting zoals Erwin Piscator en Leopold Jessner, kunstenaars zoals Käthe Kollwitz en Heinrich Zille, schrijvers zoals Ernst Toller, Kurt Tucholsky, Carl Zuckmayer en Stefan Zweig. Onder de schrijvers onderhoudt Carl Zuckmayer nauwe betrekkingen met film: hij is een van de vruchtbaarste draaiboekauteurs van Berlijn. Hij is het ook die, samen met een team van medewerkers, Heinrich Manns roman *Professor Unrat* voor verfilming gereed maakt. Het resultaat is Josef von Sternbergs wereldsucces *Der blaue Engel* (1930) waarin Marlene Dietrich als actrice ontdekt wordt.

Heinrich Mannn beschrijft de gedaanteverandering van boek naar film:

> 'Het essentiële punt waarop de film van de roman afwijkt, is een inval van de hoofdrolspeler Emil Jannings (Prof. Unrat). Sternberg had op de karakterisering van het cabaret van het havenkwartier de nadruk gelegd, iets dat de regisseur van de onderwereld op het lijf was geschreven. De handeling is verschoven, de problemen zijn anders geordend, alles verandert maar niet de types. Zij zijn in wezen dezelfde gebleven.
> Ze leven zich nu in de film uit in plaats van in de roman. Dat verandert hun pas, niet hun wezen. De karakterisering van de figuur Professor Unrat laat zowel ruimte voor de mogelijkheid, dat hij als clown (zoals in de film) alsook als aanvoerder van de maatschappij eindigt.
> De handeling onderging geen verandering, maar werd wel vereenvoudigd - met het oog op de ongeveer vijftig miljoen toeschouwers, waarvan Von Sternberg uitging.'[10.]

Dit citaat is een treffende illustratie van het gegeven, dat het verschil in verhaalstructuur tussen literaire tekst en film onvermijdelijk wijzigingen, uitbreidingen en inkortingen ten opzichte van het oorspronkelijke boek veronderstelt.

Derhalve is film een zeer bijzondere vorm van literatuurreceptie. De schrijver van *Berlin Alexanderplatz*, Alfred Doblin, is op dit punt een geheel andere mening toegedaan, wanneer hij vaststelt: 'Het instrument van de dichter is de taal. De film spreekt niet. Wat heeft de dichter op met film? De auteur werkt met verbeeldingskracht. De film breekt haar, verspreidt haar in onderdelen, doordat hij haar op een enkel niveau brengt, het optische.' In Doblins roman was de filmvorm al min of meer in grote lijnen uitgewerkt. Het was een 'geschreven' film. En toch gaat ook het eerder geschrevene hier op: wat de lezer van een roman op grond van eigen ervaring, opvoeding en fantasie aan beelden en vormen oproept, wordt nu

gereduceerd tot de interpretatie van de regisseur, zijn keuze van spelers en zijn ingenomenheid met bepaalde landschappen en milieus.

Wanneer wij de Doblin-verfilmingen, Phil Jutzi's *Berlin-Alexanderplatz* van 1930 en Rainer Werner Fassbinders dertiendelige televisieversie onder voornoemd aspect bekijken, dan wordt dat zeer helder. In tegenstelling tot Phil Jutzi[11], wiens kracht schuilt in de nauwgezette milieuschetsen - zijn films *Hunger in Waldenburg* en *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* mogen als bewijs gelden - ziet Fassbinder af van elke vorm van documentaire. De handelingen spelen zich bij hem hoofdzakelijk binnenskamers af: het grootsteedse Berlijn wordt aangegeven door een halte van de ondergrondse of een straatgedeelte. Voorstellingen van het Berlijnse leven aan de hand van razendsnelle montages bij Jutzi staan tegenover een rustige verhaalstijl bij Fassbinder vijftig jaar later. Een en hetzelfde literaire voorbeeld laat oneindig veel filmversies toe. Film wordt zodoende tot literaire vermenigvuldiger. Fontane's *Effi Briest* of Sudermanns *Der Katzensteg* behoren tot het soort veelvuldig toegepaste filmbewerkingen waarbij een vergelijkend onderzoek interessant zou zijn. Elk van beide werken werd in uiteenlopende filmperiodes in totaal vier maal verfilmd: de eerste in de stomme-filmperiode, daarna als geluidsfilm in Ufa-stijl van de jaren dertig/veertig, dan als naoorlogse film, die aan het vooroorlogse succes probeert aan te knopen, ten slotte als Nieuwe Duitse film na het manifest van Oberhausen (*Papa's Kino ist tot!*) in 1962.

In alle belangrijke tijdperken van de Duitse filmgeschiedenis nemen literatuurverfilmingen een belangrijke plaats in. Door het structurele gebrek aan dure originele scenario's op te vangen, houdt dit genre de filmindustrie draaiende. Een geslaagde verfilming van een boek, bij voorkeur deel uitmakend van het cultureel erfgoed, kan immers een voortreffelijk exportartikel vormen. Bovendien functioneert het als een niet te onderschatten cultureel visitekaartje naar het buitenland.

Het Duitse publiek ontwikkelde in de loop der jaren een bijzondere liefde voor literatuur in de bioscoop: zowel voor algemeen erkend cultuurgoed, waaronder de populaire literatuur, als ook voor de triviale lectuur. Niet toevallig vormen dan ook literatuurverfilmingen in de jaren vijftig, zestig en zeventig in Duitsland de hoogtepunten van de naoorlogse film of zelfs de aankondiging van een nieuwe filmperiode.

Naast de zogenaamde ‘Trümmerfilm’ (bijvoorbeeld Käutners *In jenen Tagen* of Staudte's *Die Mörder sind unter uns* kwamen er in de jaren 1945 tot 1949 ook enkele belangrijke literatuurverfilmingen tot stand. De meest vooraanstaande was *Liebe '47* van Wolfgang Liebeneiner naar Borcherts *Draussen vor der Tür.*

De oude garde van de Duitse film verfilmde, net als toen bij de Ufa, weer literatuur: of in de DDR Staudte met *Der Untertan*, Heinrich Manns gelijknamige satire op

de overdreven onderdanige houding van de Duitser, of Alfred Weidenmann in de BRD Thomas Manns *Die Buddenbrooks* als remake, of verfilmingen van boeken van Zuckmayer zoals *Des Teufels General* en *Der Hauptmann von Kopenick*, allebei geregisseerd door Helmut Käutner. Belletrie - van Goethe tot Kleist - beslaat minstens twintig procent van alle literatuurverfilmingen in Duitsland. Ook de door de beruchte boekverbranding getroffen schrijvers als Erich Kästner, Kurt Tucholsky en Oskar-Maria Graf verschijnen na de Tweede Wereldoorlog op het doek. Nochtans, de overgrote meerderheid wordt gevormd door de herhalingen van bewezen successen in de Ufa-stijl en ensceneringen van populaire triviale lectuur: van Karl May, Edgar Wallace en Kirst tot en met Johannes Mario Simmel.

Ook de nieuwe generaties filmers maakten hun debuut met literatuur. Toen nog niemand van de 'Jonge Duitse cinema' sprak, verfilmde Herbert Vesely Heinrich Bölls *Das Brot der frühen Jahre* (1962), drie jaar later Jean-Marie Straub Bölls *Billard um halbzehn* onder de filmtitel *Nicht versöhnt* (1965) en debuteerde Volker Schlöndorff met de opmerkelijke verfilming van Robert Musils *Der junge Törless* (1966).

Schlöndorffs 'Törless' hoorde precies tot die filmcategorie, die nauwelijks tien jaar later medeverantwoordelijk werd gesteld voor de noodsituatie van de Duitse film. Het economische fiasco van de jonge Duitse film was een gevolg van de naar 'adaptatie-fetisjisme' neigende jonge filmmakers. Zij vervaardigden smakeloze literatuurverfilming op basis van een steriele vorm van fouten: slecht gepolijste kunstnijverheid, grauwe vlakheid en geroutineerd afgewerkte middelmatigheid, aldus de hevige kritiek.

Hetgeen verontrusting wekt, zijn niet zo zeer de afzonderlijke prestaties van Heidi Genee (zij debuteerde met de verfilming van Fontanes *Grete Minde*) Bernhard Sinkel (*Taugenichts* naar een verhaal van Eichendorff), van Geissendorfer (Patricia Highsmiths *Die Glaserne Zelle*) en van Schlöndorff, maar de frequentie waarmee deze regisseurs zich bezondigen aan het canon der Duitse literatuur.

In het bijzonder Heinrich von Kleist mag zich verheugen in een grote populariteit onder de nieuwe generatie cineasten: binnen tien jaar werden vijf van zijn acht verhalen verfilmd. Daarentegen is het aandeel van de verfilmde hedendaagse literatuur verbazingwekkend gering; men gokt enkel op grote namen als Böll, Handke en Grass. Als reden voor deze snelle opleving van literatuurverfilmingen in de jaren zeventig wordt altijd weer aangevoerd, dat zowel filmfondsen als televisie-omroeporganisaties bij voorkeur materiaal vragen dat reeds een behoorlijke marktwaarde heeft verkregen, als boek en als film.[12.)] Gevolg: liever een zoveelste remake of vernieuwde literatuurverfilming, want het risico van een flop is beduidend groter in geval van onbekend draaiboekmateriaal.

Literatuur verfilmen betekent bijgevolg het kiezen van de weg van de minste weerstand; op zijn minst met het oog op de financiële kant van de zaak gaat dat op - in mindere mate wanneer we letten op de kunstzinnige eisen die er gesteld worden.

Een geheel andere categorie van literatuurverfilmingen kan daar ontstaan, waar hedendaagse schrijvers zelf de greep naar de camera wagen: Ulf Miehe, Peter Handke (*Die Linkshändige Frau*) of Herbert Achternbusch om er maar drie te noemen.

Achternbusch, het enfant terrible uit Beieren wiens werk ons onder meer aan de anarchistische grotesken van Karl Valentin doet denken, publiceert sinds 1969 verhalen en romans. In 1974 begon hij met filmen. In zijn open brief *Aan mijn Duitse*

cinema-broeders laat hij duidelijk blijken wat hij van de Duitse schrijvers en hun regisseurs vindt: 'Ouwe sokken van literatoren zoals Grass en Lenz interesseren mij niet.' Over Schlöndorff en Wenders twee weinig vleiende opmerkingen. In de eerste zag hij een uitstekende belichter, de ander voorspelde hij veel plezier met een elektrische speelgoedtrein. Twee vermaarde filmmakers die hun succes misschien wel te danken hebben aan het gegeven, dat zij zich gespecialiseerd hebben in literatuurverfilmingen.

Oskar kruipt onder de rokken, 'Die Blechtrommel'

Schlöndorffs Böll-verfilming *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1975) was ook voor ingewijden een verrassend succes; doorslaggevend was de politieke geladenheid en de actualiteit van het verhaal. Günter Grass gold, in tegenstelling tot Böll, met uitzondering van *Katz und Maus* als onverfilmbaar. In nauwe samenwerking met de schrijver draait Schlöndorff in 1979 in Gdansk (Polen) een film gebaseerd op *Die Blechtrommel.* Een

coproduktie van film en televisie (tv-aandeel een miljoen DM) die door het Amerikaanse filmverhuurbedrijf United Artists in de Duitse bioscopen wordt uitgebracht. In Cannes wint de film de 'Gouden Palm', in Hollywood een 'Oscar'. Op dat moment kon men spreken van de meest geslaagde naoorlogse Duitse film.[13.]

Angela Winkler in 'Die verlorene Ehe der Katharina Blum'

Ook de produktiefste regisseur Rainer Werner Fassbinder had met een literatuurverfilming zijn eerste grote bioscoopsucces: met *Effi Briest* (1972-74), naar Theodor Fontane.

Met *Bolwieser* (naar Oskar Maria Graf) en *Despair* (naar Nabokov) en de televisie-serie *Berlin Alexanderplatz* volgden nieuwe adaptaties. Van *Lola* (een remake van de *Blaue Engel*) tot zijn *Querelle de Brest* (naar Genet). Voor Fassbinder evenwel verdienen de meeste van de hier genoemde films niet het etiket 'literatuurverfilming'. Want volgens hem dient in een literatuurverfilming 'de literatuur het werkelijke thema van de film te zijn... men moet aan het eindprodukt kunnen zien dat het gaat om een roman'[14.].

In deze zin waren en zijn er in Duitsland slechts zeer weinig literatuurverfilmingen. In elk geval een veel geringer percentage dan de helft van de gehele produktie, die de statistici ons willen doen geloven.

Wij mogen vaststellen dat ook bij de Duitse film zonder de 'voedingsbron' literatuur geen sprake kan zijn van een continuïteit in de filmproduktie.

Om het even of deze literatuur slechts als bron van inspiratie dient, geïnterpreteerd of letterlijk verfilmd wordt.

Eindnoten:

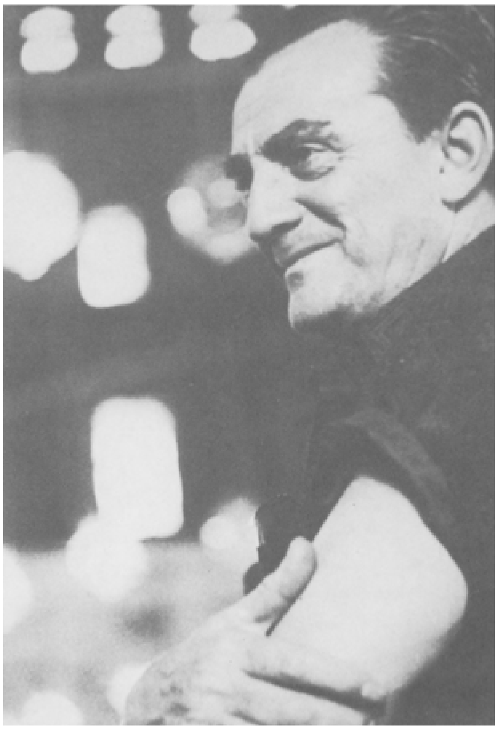
1. Tot 1964 werden 52 verfilmingen van het werk van Goethe geteld, geciteerd naar: Estermann, Alfred, *Die Verfilmung literarischer Werke*, Verlag H. Bouvier und Co., Bonn 1965.
2. Heining, Heinrich, *Goethe und der Film*, Neue Verlagsanstalt GmbH, Baden-Baden, 1949.
3. Films als *Begegnung mit Werther*, 1949 in de regie van Karl-Heinz Stroux na *Die Leiden des jungen W.* en *Faust* van Peter Gorski met Gustaf Grundgens zijn daarin dus nog niet besproken.
4. Zie daarvoor Knilli, Friedrich/Hickethier, Knuth/Lutzen, Wolf-Dieter *Literatur in den Massenmedien - Demontage von Dichtung*, Hanser-Verlag, Munchen 1976.
5. Pinthus, Kurt (Hrsg.) *Das Kinobuch* 'gedocumenteerde heruitgave van het Kinobuch van 1913/14' Arche-Verlag Zurich, 1963.
6. Zie: de passage over 'materiaal, dat zijn afzetmogelijkheden al bewezen had' - pag. 181, begin tweede kolom van Bertlein, Reinhold, Wat heet klassiek - over het verfilmen van klassieke kinderboeken, in: *En nu over jeugdliteratuur*, Den Haag oktober 1985.
7. Geciteerd naar Estermann, Alfred a.a.O.
8. 'Faust: expressionistische Dächer und Steilgiebel einer Atelier-stadt'. Zie: Eisner, Lotte H. Murnau. *Der KLassiker des deutschen Films* Friedrich-Verlag, Velber/Hannover 1967.

9.) Zie: Film und Volk, Organ des Volksverbandes 1928-33, Reprint, Verlag Gaehme Henke, Keulen 1975.

10. Heinrich Mann in een brief aan Karl Lemke van 15 maart 1930, geciteerd naar Schriftsteller und Film, Arbeitshefte der Akademie der Kunste, Heft 33, Berlin-Oost 1979.
11. Zie over de vrij onbekende Duitse filmregisseur Phil Jutzi: Bertlein, Reinhold F. 'Phil Jutzi - Regisseur-Biografie' in: *Regisseur-Biographien* band IX, Bundesarbeitsgemeinschaft für Filmarbeit und Medienerziehung, Aachen 1975.

12.) Ten opzichte van dit 'adaptatiefetisjisme' van de jonge Duitse filmmakers zie de artikelen van Klaus Eder en Gerhard Zwerenz in: Jahrbuch Film 1977/78, Carl-Hanser-Verlag, München 1978.

13. Over de film *Die Blechtrommel* zie de interviews met Schlöndorff en Grass in: 'Filmfaust' nummer 14, Juni/Juli 1979.
14. Geciteerd naar Charles Boost 'De revisor over literatuur en film in: Scoop nummer 2, maart 1975.



Luchino Visconti

Marion Derksen en Erik Berkelbach

Visconti was geboeid door de roman
In gesprek met Suso Cecchi D'Amico

De Italiaanse scenariste Suso Cecchi D'Amico heeft ruim dertig jaar lang voor en samen met de cineast Luchino Visconti, die in 1976 overleed, filmscenario's geschreven. Als dochter van de zeer gewaardeerde kunst- en filmcriticus Emilio Cecchi raakte ze al snel vertrouwd met het medium film. Haar vader was een van de eerste intellectuelen die over film als kunst schreef en die door zijn publikaties in verscheidene kranten en tijdschriften een grote bijdrage leverde aan de film.

Cecchi die in 1932 directeur werd van de Filmmaatschappij CINES, liet zijn dochter regelmatig scenario's lezen en liet haar beoordelen of deze onderwerpen zouden aanslaan bij de jeugd. CINES produceerde films van grote betekenis voor de ontwikkeling van de Italiaanse film en haalde twee belangrijke regisseurs binnen: Alessandro Blasetti en Mario Camerini, die de cinema een nieuw aanzien gaven.

Hun films waren duidelijk Italiaans door de wijze waarop zij het landschap en de mensen portretteerden, een van de belangrijkste aspecten van het latere neo-realisme. Samen met haar vader vertaalde Suso Cecchi D'Amico Shakespeare voor theater, en later werk van Hemingway voor Visconti. Inmiddels bleef ze kritiek leveren op scenario's. Producent Carlo Ponti was wel ingenomen met haar beoordelingen en vroeg haar zelf eens een scenario te schrijven. Visconti raakte bevriend met Emilio Cecchi wiens teksten en kritieken hij bewonderde. Hij kwam regelmatig bij de Cecchi's over de vloer en zo leerde hij Suso kennen die vanaf 1951 zijn vaste scenarioschrijfster werd.

Van de films die Visconti regisseerde zijn er maar enkele naar een eigen idee zo voor het doek geschreven.

De meeste scenario's zijn gebaseerd op romans of zijn bewerkingen van stukken of verhalen. Zijn film *Rocco e i suo fratelli* is gebaseerd op verhalen uit *Il ponto della Chisolfa* van Giovanni Testori, *Joseph und seiner Brüder* van Thomas Mann, *De idioot* van Dostojevski en andere verhalen. In de films die Visconti in de jaren zeventig maakte: *Death in Venice*, *Conversation Piece* en *L'Innocente* keren een aantal thema's en motieven als eenzaamheid, ouderdom en isolatie van de maatschappij steeds terug. Hij voelde zich dan ook sterk aangetrokken tot schrijvers als Camus, Proust en Thomas Mann.

Suso Cecchi D'Amico heeft een hele culturele ontwikkeling meegemaakt als scenariste binnen de Italiaanse filmindustrie. Vanaf begin jaren vijftig, het Neo-realisme, tot aan de hedendaagse cinema. Volgens Suso D'Amico heeft haar generatie een belangrijke rol gespeeld bij het creeeren van een verhaalkunst die toentertijd in Italië nog niet bestond.

Suso Cecchi D'Amico: ‘Hier is men begonnen met het schrijven van verhalende romans mede door toedoen van de cinema.

In Italië hebben we geen grote traditie van “vertellende” literatuur, terwijl de Angelsaksische landen een enorme culturele traditie hebben van romans. Als u denkt aan grote romanschrijvers in Italië aan het begin van deze eeuw dan bent u snel

uitgedacht want die zijn er niet veel. We hebben in de negentiende-eeuw “De Marchi” gehad maar daar houdt het min of meer bij op.’

Het is de cinema geweest die impulsen heeft gegeven aan de literatuur.

Ja, in zekere zin zijn de talrijke romans van de afgelopen jaren enorm beïnvloed door de cinema, eigenlijk zijn het filmische ‘treatments’. Je zou het tegendeel verwachten, namelijk dat de literatuur de cinema beïnvloed heeft. Dit is wel het geval geweest in Angelsaksiche landen waar de literatuur een enorme bron van inspriratie vormde voor de filmindustrie.

Veel klassieken zijn daar voor de cinema bewerkt; boeken van Jane Austen en Dr. Jekyll en Mr. Hyde’.

Dr. Jekyll en Mr. Hyde is tevens de inspiratie geweest voor uw scenario.

Niet exact. Dr. Jekyll was toentertijd een groot succes. De Franse schrijver Avatard had een verhaal met vrijwel eenzelfde thematiek als basis. Het gegeven van een gespleten persoonlijkheid hebben we bewerkt tot een filmscript, maar helaas is de film nooit gemaakt.

De roman van Giuseppe Tomasi di Lampedusa *Il Gattopardo* boeide Visconti vanwege de traditionele vertelstructuur gebaseerd op de negentiende-eeuwse roman à la Stendhal, Hugo en Balzac, maar ook vanwege de poëtisch beschreven dialectiek der klassen: de adel maakt plaats voor de bourgeoisie.

In de filmbewerking van *Il Gattopardo* zitten thema's die in Visconti's latere werk terugkeren. Bovendien toont de hoofdpersoon van de roman veel overeenkomsten met Visconti.

Ook Visconti behoorde tot de Italiaanse aristocratische klasse, als zoon van de Baron van Modrone.

Het boek vertelt over de aristocratische familie de Salina's, geplaatst in een historische context van Garibaldi's landing op Sicilië (1860), de sociale omwenteling, en de daarop volgende maatschappelijke herstructuering door de nieuwe heersende klasse, de bourgeoisie.

Bij een vergelijking tussen Lampedusa's boek en Visconti's film, gaat Visconti voorbij aan het vitale ritme van het boek dat is opgebouwd uit acht delen. Het laatste hoofdstuk loopt door tot 1910, 27 jaar na de dood van de Prins.

Visconti heeft dit deel weggelaten en eindigt bij het bal in 1863, waar Don Fabrizio zich realiseert dat hem alleen nog maar de dood rest.

Ik heb altijd met veel plezier met Visconti gewerkt aan bewerkingen van romans voor film. Eigenlijk zijn het twee volkomen verschillende werelden; die van het bewegende beeld en het gedrukte woord. Hoe beter de roman is hoe moeilijker het is om deze beelden te vertalen. Er gaat altijd iets aan de kwaliteit van de tekst verloren. Bij de bewerking van *Il Gattopardo* hebben we geprobeerd om een vorm te vinden die de literaire stijl van het boek suggereert. In dat opzicht beschouw ik mezelf als een ambachtsvrouw die dergelijke problemen op een ambachtelijke wijze weet op te lossen. Bij *Il Gattopardo* zijn we bij de bewerking vrijwel trouw gebleven aan de tekst, mede doordat Visconti een sprekende gelijkenis vertoonde met Prins Salina. Overigens vertoont de hele film tal van overeenkomsten met Visconti en zijn leven. Dit is ook het geval bij *Conversation Piece*, een van zijn laatste films.

Alain Delon in 'Rocco en zijn broers'

Hoe is de overgang in het werk van Visconti van een neo-realistische filmstijl naar een dramatische, bijna melodramatische filmstijl, tot stand gekomen?

Na de oorlog was er een enorme behoefte om de 'kroniek' van de voorafgaande jaren in beeld te brengen. Het grote avontuur dat we overleefd hadden en de wens om onze ervaringen te verwoorden. Visconti hield van alle kunstvormen, theater, literatuur en opera. Visconti beschouwde een melodramatische geaardheid van Gravin Sarpiere in *Senso* evenzeer als een vorm van realisme als een visser uit Acitrezza in zijn neo-realistische film *La terra trema.* Het somptueuze maakte deel uit van Visconti's realiteit, zijn afkomst. Een duidelijke referentie naar het melodrama is te zien bij de openingsscène in de film *Senso.* Het is een verwijzing naar de opera *Il Trovatore* van Verdi.

Heeft Visconti ook bepaalde elementen uit Il Trovatore *in* Senso *willen plaatsen?*

Ja, duidelijk de dramatiek van de sentimenten, de passie, de rol van het noodlot.

In *Senso*, naar de roman van Boito, is het oorlog tussen Oostenrijk en Italië (1866). Er wordt hard gevochten om het gebied Veneto. Gravin Sarpiere verlaat haar man en haar vaderland en pleegt verraad aan de revolutie. Dit doet zij voor haar geliefde, een oppertunistische Oostenrijkse officier. Gravin Sarpiere in de roman van Boito is een oppervlakkiger personage dan in de film, gespeeld door Alida Villi.

Susi Cecchi D'Amico

Boito heeft het accent gelegd op het melodramatische. Visconti was geboeid door de roman maar heeft hem in een politieke context geplaatst. De emoties zijn complexer. Hij toont deze met een grotere gevoeligheid dan ze in de roman tot uiting komen. Zonder het verraad van de Gravin temidden van al het oorlogsgeweld, zou het einde van de film, wanneer zij haar officier aangeeft minder logisch zijn geweest. Want voor een groot deel is haar daad te wijten aan de confrontatie met het oorlogsgeweld.'

Hoe gaat u te werk bij het reconstrueren van een literair personage. Een personage als Meussault bijvoorbeeld uit De Vreemdeling *van Camus. Hoe creëer je een personage voor de film die zijn bestaan volkomen ontleent aan een innerlijke belevingswereld.*

Natuurlijk zijn we hierbij uitgegaan van onze interpretatie van het personage, van wat hij bij ons oproept.

Het kan dan gebeuren dat wij ons hierin vergissen. Bij het schrijven van *De Vreemdeling* werden we beperkt door de bepalingen van de weduwe van Camus, die een letterlijke interpretatie van het boek wilde hebben.

Volgens mij is zo'n uitgangspunt verkeerd bij de bewerking van een roman. Natuurlijk, degene die niet bekend is met de materie denkt al gauw: dit gedeelte mis ik, maar een ander die er wel het een en ander van af weet, ziet dat het gedeelte op een cinematografische wijze is vervangen door iets anders. Daarbij kwam dat op het moment dat Visconti besloot om *De Vreemdeling* van Camus te verfilmen zowel het boek als de schrijver al min of meer een mythe waren.

Overigens geeft de acteur voor de hoofdpersoon Meussault Marcello Mastroianni, meer het idee van een zekere luiheid dan iemand die behept is met existentiële problemen.

Bij De Vreemdeling *is er dus niet echt sprake van een bewerking maar meer van een letterlijke transcriptie van het romanmateriaal naar film.*

Inderdaad, en dat is een grote vergissing. Bij de literatuur van na de jaren veertig kun je in theorie wel een boek 'overschrijven' omdat deze literatuur een meer

cinematografisch aanzien heeft. Want het is gewoon een feit dat alle eigentijdse schrijvers beïnvloed zijn in hun manier van schrijven door de cinema. Mijn manier van trouw zijn aan een roman is echter juist óntrouw zijn. Hierbij refereer ik wederom aan de eindscène van *Il Gattopardo*, het bal waar Visconti slechts de dood suggereert. In de roman is de balscène halverwege het verhaal en de dood van de Prins is pas een hele periode daarna. Wanneer we in de film de Prins hadden laten sterven was dit minder dynamisch overgekomen.

De Vreemdeling in zijn filmbewerking is in wezen meer trouw aan de roman, juist omdat het een bewerking à la lettre is en daardoor het essentiële van de roman niet in beelden vertaald kan worden. *Il Gattopardo* is objectief

gezien ontrouw aan de roman. Er ontbreken hoofdstukken uit het boek maar Visconti heeft in zijn cinematografische bewerking de essentie van het boek kunnen geven.

Marcel Proust

In 1969 werkte Suso Cecchi D'Amico met Visconti aan een bewerking van *A la recherche du temps perdu* van Marcel Proust. Hoewel de voorbereidingen in een ver stadium waren is de film nooit gemaakt. Vorig jaar is het scenario in Frankrijk uitgebracht door uitgeverij Persona.

Al in zijn jeugd had Visconti een passie voor het werk van Proust. Zijn vader, die zeer getroffen was door het werk van de schrijver, stuurde hem in 1921 de eerste exemplaren van het boek. In het werk van Proust evenals in het werk van Mann zijn kenmerken zoals gefrustreerde gevoelens, het noodlottig einde en een strijd tegen psychische zwakte terug te vinden. Naarmate Visconti ouder werd kwam hij steeds sterker onder invloed van de literatuur van Proust en Mann. Net als zij greep hij terug naar de grote Europese decadente traditie, en greep daarmee ook terug naar de sociale, culturele en artistieke oorsprong van hemzelf.

> Het verfilmen van Proust was een enorm project. Eigenlijk hadden het twee films moeten worden, op lokatie gedraaid in Frankrijk.
> Dat was een onmogelijke opgave omdat Visconti toen al in een slechte lichamelijke conditie was. De Franse producente Nicole Stéphane beschikte over de rechten van Proust en had al een aantal scenario's laten schrijven voordat ze ermee bij Visconti kwam. Zo bestond er een scenario van Clément, Flaiano en Pinter. Ik heb ze niet eens allemaal gelezen. Ik wist wat Visconti met het boek wilde doen. Tijdens onze samenwerking was het idee om Proust te verfilmen steeds weer teruggekomen in de gesprekken. We zijn bij het schrijven aan *A la recherche du temps perdu* van twee verschillende liefdesverhalen uitgegaan. Het verhaal van Marcel en Albertine en dat van Charles en Morel. Visconti wilde dat de film een schildering zou zijn van een maatschappij, exact zoals Balzac de *Restauratie* (1815) afschildert. Het scenario begint dan ook bij de *Jeunes Filles et Fleurs* en loopt door tot de oorlog van '14. De *Temps Retrouvé* is het centrale blok hetgeen juist die schildering geeft van de Franse maatschappij uit die tijd.

Is het waar dat alle dialogen in het scenario authentiek zijn gebleven aan die in A la Recherche du temps perdu, *zelfs tot de oppervlakkigste detail.*

Ja, Visconti wilde zo dicht mogelijk bij de Proustiaanse realiteit blijven, hoewel hij er niet een literaire transformatie van wilde maken. En natuurlijk zijn er ook dingen verloren gegaan, zeer zeker een Proustiaanse ‘musikaliteit’. In plaats daarvan dacht Visconti met beelden te kunnen doordringen in het diepe labyrint van Proust om een sentiment uit te leggen, een positie, een houding, een triestheid, een moment van jaloezie. We wilden alles gebruiken om trouw te blijven aan het Proustiaans sentiment.

We hebben het scenario in het Frans geschreven want in Italië was er geen vertaling van *La recherche du temps perdu.*

Ook bij Proust wordt de realiteit beleefd vanuit een innerlijke belevingswereld.

Daarom zeg ik ook dat niemand anders dan Visconti het werk van Proust kon verfilmen. Juist hij kende die beschreven wereld zo goed. Hij was niet alleen de enige die de stijl van Proust zo perfect aanvoelde maar hij had deze ook werkelijk ervaren. De wereld waarin hij was opgegroeid wás die wereld. De rijkdom van beelden, het uitdiepen van het sentiment uit die periode, dat kon alleen Visconti.

Werkwijzen

In de samenwerkingsperiode met Visconti zijn *The Damned*, naar een eigen idee en *Death in Venice*, gebaseerd op de roman van Thomas Mann, de enige scenario's waar Suso Cecchi D'Amico niet aan heeft meegewerkt.

> Ik ben niet thuis in de Duitse cultuur en literatuur. Wanneer ik hiervoor de schripts zou hebben geschreven was het waarschijnlijk iets gekuntseldst geworden. Ik heb wel het synopsis geschreven van *The Damned.* Oorspronkelijk had de thematiek iets weg van Macbeth, gesitueerd in Engeland. Vervolgens las ik het kranteartikel over het Profumoschandaal van de staalbaronnenfamilie Krupp.
> En op die familie is het synopsis gebaseerd. Voor Ludwig, hoewel Duits van oorsprong, heb ik wel het scenario geschreven. Maar Ludwig is een historisch personage en dat is een groot verschil met moderne personages waarvan ik de culturele en maatschappelijke achtergronden niet ken. Bovendien gaat Ludwig over de waanzin en de waanzin heeft geen nationaliteit.

Suso Cecchi D'Amico geeft al enige jaren scenariolessen aan de Italiaanse filmschool ‘Centro Sperimentale’.

Over een nieuwe of een jonge generatie scenaristen klinkt ze niet erg hoopvol.

Volgens D'Amico zijn het al jarenlang dezelfden die voor de cinema schrijven en zal daar voorlopig geen verandering in komen aangezien haar leerlingen uiteindelijk toch voor de regie kiezen. Zelf schrijft ze nog steeds voor de cinema.

> De huidige cinema in Italië die voornamelijk bestaat uit inhoudsloze komische produkties interesseert me niet.
> Ik tracht de cinema te verdedigen door scenario's van andere films te schrijven dan die het publiek gewoonlijk te zien krijgt op het scherm. Dit jaar is de film *Speriamo che sia femmina* (We hopen dat het een meisje is) gemaakt waar ik vier jaar geleden met Mario Monicelli het scenario voor heb geschreven. Niemand wilde de film maken omdat er geen plaats was voor de gebruikelijke komieken als Alberto

Sordi, die je tegenwoordig in elke film terugziet. Een producent heeft geen eigen geld meer maar begint aan een film wanneer hij alle kosten al gedekt heeft. Zoiets kan hij alleen met de bekende naam van de hoofdacteur. De distributeurs, dat zijn momenteel de financiers, eisen films met bekende namen en in de inhoud zijn ze niet geïntersseerd. Ooit waren de Amerikanen de financiers, daarna de overheidsinstellingen en momenteel is dat de televisie.

U hebt ook voor televisie gewerkt. Zo schreef u Jesu *voor Franco Zeffirelli en* Pinocchio *voor Luigi Comincini.*

Is er een groot verschil tussen het schrijven voor televisie of de cinema?

Voor mij is er geen enkel verschil of ik nu voor de televisie of de cinema schrijf. Alleen werk ik niet graag voor de televisie omdat er een bureaucratische mentaliteit heerst.

Geeft u er de voorkeur aan om alleen aan een scenario te werken, of in samenwerking met anderen.

Een film is altijd bestemd voor een groot publiek en daarom is het nuttig om een aantal mensen te raadplegen en suggesties te krijgen.

Ik heb een aantal scenario's alleen geschreven, maar ik heb ook met andere auteurs samengewerkt. Bij het komische genre, waar de ene dialoog de andere uitlokt, is het nuttig om met een aantal andere mensen hieraan te werken. Dan merk je meteen of er om een leuk bedoelde dialoog wordt gelachten. Alleen lach je niet zo snel. Dit in tegenstelling tot een scenario waar het accent op drama ligt. Dan is het beter om alleen te schrijven omdat voor het tonen van sentimenten altijd een zekere schaamte is. Hierbij kan de aanwezigheid van anderen juist remmend werken.

U hebt geschreven voor verschillende regisseurs: Blasetti, Visconti, Rosi, Monicelli, Comincini en Zeffirelli. Hoe is het om je als auteur elke keer weer aan te moeten passen aan uiteenlopende visies en werkwijzen?

Ik vind dat erg leuk. Ik beschouw mezelf als een soort kleermaakster. Ik probeer de persoon elke keer weer zo goed mogelijk aan te kleden. Ik kijk van een afstand, verander hier een naad en daar een plooi.

Ook de kleren die je eigenlijk niet mooi vindt tracht je naar eigen inzicht zo toonbaar mogelijk maken.

LITERATUUROPGAVE:

Blom, Ivo, *Cinema e Pittura.* Leiden.

Noten

Scenario's van Suso Cecchi d'Amico

voor Luchino Visconti:

Bellisma 1951
Siamo Donne 1953
Senso 1954

La notte bianchi 1957
Rocco e i suoi fratelli 1962
Il gattopardo 1963
Vaghe stelle dell orsa 1965
Lo straniero 1967
Gruppo di famiglia in un interne 1974
L'innocente 1976

voor Michelangelo Antonioni:
I Vinti 1952
La signora senza Camelie 1953
Le amiche 1955

voor Mauro Bolognini:
Metello 1970

voor Vittorio de Sica:
Ladri di bicilette 1948
Miracolo a Milano 1957

voor Francesco Rosi:
La sfida 1958
I magliari 1959
Salvatore Giuliano 1962

voor William Wyler:
Vacanze Romane 1953

voor Luigi Zampa:
Vivere in pace 1946
L'onorevole angelina 1947
Processo alla città 1952
E'piu facile che un camello 1958
en enkele scenarios voor Renato Castellani en Mario Monicelli

'Pastorale'

Dorothee Verdaasdonk
De Nederlandse speelfilm en de literatuur

Vanaf het begin van de filmhistorie is literatuur als basis gebruikt voor films. De beroemde Franse regisseur George Melies heeft al in 1902 *Le voyage dans la lune* gerealiseerd, een film die de gelijknamige roman van Jules Verne parodieert. In Nederland heeft men vóór de Tweede Wereldoorlog voornamelijk Nederlandse toneelstukken als basis genomen. Zo werd bijvoorbeeld in 1918 en in 1936 *Op hoop van zegen* van Heyermans verfilmd en de Jordaantoneelstukken *Bleeke Bet* (1923, 1934) en *De Jantjes* (1922, 1934) kregen onder andere een verfilming. Maar heel zelden werd in deze tijd een Nederlands literair boek als basis voor een film genomen. Hollandiafilm schijnt in het tweede decennium speelfilms te hebben gemaakt naar Nederlandse en Engelse romans. Een uniek geval is de film *Alexandra* (1922) waarvan het script is gemaakt door jhr. Van Riemsdijk. De roman verscheen pas nadat de film in de bioscopen had gedraaid.[1.] Na de Tweede Wereldoorlog verandert dit beeld in Nederland. Met name na 1956, de start van het Productiefonds voor de Nederlandse film, is er een aanzienlijk percentage Nederlandse speelfilms per jaar op basis van Nederlandse literatuur vervaardigd.

Ik zal verderop in dit artikel de term ‘literatuur’ zo veel mogelijk vermijden, en later op een specifiek omschreven manier hanteren. Tot dan duid ik werken die als literatuur, streekroman, triviaalliteratuur of detective worden aangemerkt met de term ‘fictie-werken’ aan.

De term ‘fictie’ omvat hier alle werken die een verhalend karakter hebben en in eerste instantie niet zijn geschreven voor een film.

Omdat vóór 1956 de Nederlandse filmprodukctie vrij minimaal was en ook het aantal speelfilms gebaseerd op fictie-werken klein was, bekijk ik alleen de situatie vanaf 1957. De succesvolle verfilming van het boek van Piet Bakker *Ciske de Rat* uit 1955 blijft hier dus buiten beschouwing. De film staat nog steeds op de derde plaats van de Nederlandse top-tien aller tijden met een bezoekersaantal van bijna 2,5 miljoen. De nieuwe versie van Ciske de Rat, in première gegaan in 1984, trok ‘slechts’ iets meer dan 1,5 miljoen bezoekers.

Er zijn enige regisseurs in de laatste dertig jaren die hun speelfilm voornamelijk op fictie-werken gebaseerd hebben. Als eerste is Fons Rademakers te noemen. Vanaf zijn eerste film *Dorp aan de rivier* (1958), naar de roman van Anton Coolen heeft Rademakers slechts twee keer een speelfilm (*Makkers staakt uw wild geraas*, 1960, en *Mijn vriend*, 1979) op basis van een origineel scenario vervaardigd. *Mijn vriend* was commercieel een mislukking, terwijl alle acht verfilmingen van boeken, met als laatste *De aanslag* van Harry Mulisch uit 1986, commercieel succesvol zijn geweest. Rademakers kiest overwegend werken die tot de literaire fictie behoren, de auteurs stammen uit verschillende tijdperken. De films hebben als basis zowel klassieken uit de literatuur zoals *Max Havelaar* van Multatuli en *De Teleurgang van de waterhoek* van Stijn Streuvels alsook literaire werken van contemporaine auteurs zoals Hugo Claus (*Het mes*, *De dans van de Reiger*) en W.F. Hermans (*Als twee druppels water*). Zoals uit publikaties over en van Rademakers blijkt, is de film gebaseerd op het werk van N. Freeling, *Because of the Cats*, vooral vervaardigd uit commerciële overwegingen.[(2.)]

Van Frans Weisz, die ook al in de jaren zestig met het maken van speelfilms is begonnen, is slechts één van de zeven speelfilms niet gebaseerd op een fictiewerk (*De vijf van de vierdaagse*, 1974). Bij hem is sprake van een uiteenlopende keuze, literaire werken van Remco Campert, *Het gangstermeisje* en Heere Heeresma *Geef die mok eens door Jet*, maar ook een autobiografie: *Charlotte* van Charlotte Salomon en een toneelstuk: *Een zwoele zomeravond* van het Werktheater dienden als basis voor een film.

'Het Mes'

Een derde Nederlandse speelfilmmaker die vrij consequent fictie-werken als basis voor zijn films neemt is Paul Verhoeven. Zijn meest succesvolle speelfilm *Turks Fruit* met meer dan 3,3 miljoen bezoekers heeft Jan Wolkers gelijknamige boek als basis. Vijf van de zeven films van

Verhoeven hebben een bestaand boek als basis. Ook zijn keuze is gedifferentieerd. Hij verfilmt Wolkers' en Reve, maar maakt ook gebruik van autobiografische verhalen (*Soldaat van Oranje*), Eric Hazelhoff en *Keetje Tippel*, Neel. Doff).

Guido Pieters, wiens eerste avondvullende speelfilm *Dr. Vlimmen* op basis van de bestseller van mr. A. Roothaert in 1978 in roulatie ging, heeft fictie-werken altijd als uitgangspunt genomen. Hij is de enige die films realiseert naar fictie-werken die al eerder waren verfilmd zoals *Ciske de Rat* en *Op hoop van Zegen.* De laatste film gaat in de zomer van 1986 in première.

Wanneer men over de relatie tussen film en fictie-werken discussieert, dan pleegt men er vanuit te gaan dat er een intrinsieke relatie bestaat tussen beide kunstvormen. Vooral camera-instellingen zijn nogal eens vergeleken met de perspectieven van waaruit verhalen worden verteld.[3.] Aan het einde van de jaren zestig heeft het Franse structuralisme de opvatting verbreid dat films te vergelijken zijn met een taal, die qua structuur met de natuurlijke taal overeenkomt. Het werk van Christian Metz draagt deze opvatting uit.[4.] In Nederland heeft J.M. Peters sinds het begin van de jaren vijftig films als tekensystemen geanalyseerd in het kader van Peirce's semiotiek. Het latere werk van Peters gaat in op de overeenkomsten en verschillen tussen de wijzen waarop roman en film betekenis overdragen.[5.] Deze onderzoekers proberen structurele kenmerken van taaltekens en film en, in het geval van Peters, ook film en de roman met elkaar in verband te brengen. In de filmkritiek interesseert men zich er vooral voor of er sprake is van een ‘geslaagde’ verfilming van een boek. De criteria voor de ‘geslaagheid’ van een verfilming blijven daarbij onduidelijk.

Zoals al gezegd leidt beschouwing over op fictie gebaseerde films in de meeste gevallen tot een vergelijking tussen deze beide ‘media’ op het punt van de eigenschappen die zij gemeen zouden hebben. In het onderstaande wil ik echter een aantal andere vragen stellen over de relatie tussen film en fictie-titels. Veel Nederlandse speelfilms zijn na de Tweede Wereldoorlog op fictie-werken gebaseerd. Mijn vraag luidt of dit toevallig is. Men zou van toeval kunnen spreken als bleek, dat het scenario binnen het totaal bestand van speelfilms in evenredige mate op fictie-werken was gebaseerd of oorspronkelijk was. Een ongelijke of scheve verdeling tussen de aantallen speelfilms die op een oorspronkelijk scenario zijn gebaseerd dan wel op een bestaand werk van fictie, is een reden om een systematiek achter deze verdeling te veronderstellen die toeval uitsluit.

Ik zal laten zien dat er binnen het totale bestand aan Nederlandse speelfilms die van 1957 tot 1985 zijn vervaardigd de aantallen films gebaseerd op een fictie-werk groter zijn dan de aantallen films gebaseerd op een oorspronkelijk scenario. Ook zal ik laten zien dat het aantal Nederlanse speelfilms dat op fictie-werk gebaseerd is in de periode 1971 tot 1985 sterker stijgt dan in de periode 1957 tot 1970. Op de mogelijke oorzaken ga ik verderop in. Wel moet aangetekend worden dat mijn beweringen met name gelden voor films gefinancierd met steun van het Productiefonds. Ook hierover zal ik enige factoren aanstippen die van invloed zijn geweest.

'Charlotte' van Franz Weisz

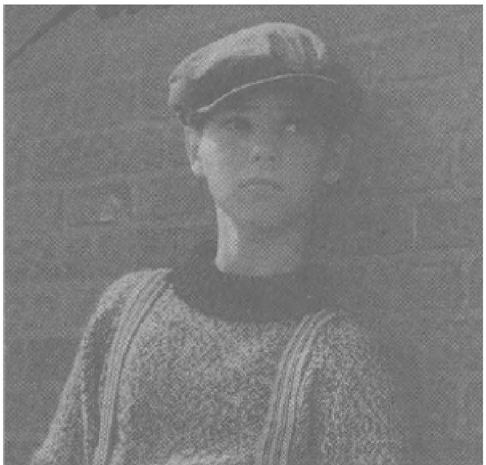
In een eerder artikel[6, 7] heb ik verschillende soorten films onderscheiden. Het criterium om onderscheid te maken ontleende ik aan de verschillende kanalen waarlangs films gefinancierd worden. Van deze indeling ga ik ook nu uit. Nederlandse speelfilms, waarover ik het in dit artikel zal hebben, zijn hoofdfilms met een verhalend karakter die in een bioscoop of filmhuis in Nederland in première zijn gegaan. Zij worden in drie categorieën onderscheiden: (1) speelfilms medegefinancierd door het Productiefonds, (2) speelfilms gefinancierd door particulieren, bedrijven of instellingen, (3) speelfilms medegefinancierd door de rijksoverheid, doch niet door het Productiefonds (7). In het onderstaande verstrek ik een overzicht van de groei en de differentiatie van het aanbod van de Nederlandse speelfilms van 1957-1985. In tweede instantie zal ik nagaan of er sprake is van een niet toevallige verdeling tussen de aantallen speelfilms met een oorspronkelijk scenario of gebaseerd op een fictie-werk. Vervolgens ga ik na of er zich een toename (tendens) in de tijd heeft voorgedaan.

Groei en differentiatie van het aanbod

De toename van het aantal speelfilms gaat, zo blijkt uit mijn gegevens, gepaard met een voortschrijdende differentiatie van soorten speelfilms. In een gegeven periode gaat één filmsoort domineren: Van deze soort worden dan de meeste films gemaakt. Mettertijd gaat weer een andere filmsoort domineren. De jaren 1957 tot 1985 kennen een sterke toename van het aanbod aan Nederlandse films. Binnen de drie categorieën speelfilms (Productiefondsfilms, vrij gefinancierde films, CRM-films) ziet men echter een zeer onderscheiden groei. De sterkste groei treedt op in de categorie speelfilms die met steun van het Productiefonds zijn vervaardigd. Hier wordt ook de grootste financiële steun verstrekt. Per jaar wordt een structurele en aanzienlijke subsidie aan het Productiefonds beschikbaar gesteld door de overheid en de Nederlandse Bioscoopbond[8.] Producenten kunnen hier hun speelfilmplannen voorleggen. De mogelijkheid om speelfilms via het bedrijfsleven, instellingen of particulieren

te realiseren wisselen per jaar veel sterker. De periode vóór 1956 heeft laten zien dat er van een continue speelfilmproduktie in Nederland geen sprake was, toen men slechts terug kon vallen op de vrije markt. Speelfilms gefinancierd door de overheid, maar niet door het Productiefonds zijn films die via de post 'korte culturele en kunstzinnige film' worden vervaardigd. Ook deze post reserveert per jaar een structureel en aanzienlijk bedrag voor het maken van films. Zoals al uit de naam blijkt, gaat het hier om voornamelijk korte films en ook om andere genres dan speelfilm, namelijk documentaire, animatie etc. Het maken van een lange speelfilm was een uitzondering. Pas in 1981 werd op grond van een beschikking van de minister een derde van het budget gereserveerd voor de lange, niet primair bioscoopgerichte speelfilm. Zo is te verklaren, dat na 1980 het aantal lange speelfilms in deze categorie stijgt. In 1984 zijn de gelden van de post 'korte, culturele en kunstzinnige film' ondergebracht in een onafhankelijke organisatie, het Fonds voor de Nederlandse Film.

Regisseurs willen hun beroep continu uitoefenen. De filmsoort die op een gegeven moment domineert, is ook de filmsoort waarin de meeste regisseurs actief zijn. Men zou kunnen denken, dat velen van hen zich specialiseren in deze (dominerende) filmsoort. Deze stelling is echter onjuist. In Nederland met zijn kleine filmproduktie, is het scheppen van continuïteit door zich exclusief te specialiseren in één soort film niet mogelijk. Continuïteit wordt veeleer verkregen door een pluriform aanbod te realiseren. Een dergelijke conclusie trok ik in *De eerste golf*, 1983[9], waarin een analyse van de beroepspraktijk van de eerste generaties afgestudeerde regisseurs aan de Nederlandse Filmacademie werd gegeven. Uit de stelling dat een pluriforme produktie noodzakelijk is voor een continue beroepspraktijk volgt, dat de grootste bijdrage aan een dominerende filmsoort zal worden geleverd door regisseurs die ook in andere filmsoorten een aanmerkelijke activiteit ontplooien.



'Ciske de Rat'

In wat nu volgt zal ik nagaan of de speelfilm gebaseerd op fictie-werken meer voorkomt dan speelfilms gebaseerd op een oorspronkelijk scenario, in elk van de zojuist onderscheiden categorieën (Productiefondsfilm, vrij gefinancierde film, CRM-film).

Ik heb de periode 1957 tot 1985 onderverdeeld in twee tijdsspannen: 1957 tot 1970 en 1971 tot 1985. Deze onderverdeling berust op de volgende argumenten.

Vanaf 1971 is er geen jaar waarin niet minstens twee Nederlandse speelfilms op basis van fictie-werken zijn vervaardigd. Zo'n regelmaat is vóór dit jaar niet het geval. Ten tweede is er een zeer grote groei van de publieke belangstelling voor Nederlandse speelfilms te constateren: van gemiddeld 1,9% van het totale bezoek in de periode 1957 tot 1970, tot gemiddeld 12% in de periode 1971 tot 1985. Dit wijst op vrij grote veranderingen binnen de ‘markt’ voor de Nederlandse speelfilm.

Wanneer wij de ontwikkeling bekijken van de aantallen speelfilms die sinds 1957 binnen elk van de drie categorieën in première zijn gegaan, zien wij het volgende. Tot 1971 is er slechts één speelfilm in de categorie CRM-film gemaakt, vijf in de categorie vrij gefinancierde films en veertig in de categorie Productiefondsfilm. Na 1971 luiden de aantallen: 29 (CRM-film), 23 (vrij gefinancierde film), 107 (Productiefondsfilm). Het is duidelijk dat speelfilms medegefinancierd door het Productiefonds altijd het grootst in aantal waren en absoluut de sterkste toename hebben gekend.

In tabel I geef ik de ontwikkeling van de aantallen speelfilms in de verschillende categorieën.

De vrij gefinancierde speelfilm

De productie van de vrij gefinancierde speelfilm na de Tweede Wereldoorlog in Nederland kent, zoals al is aangegeven, een zekere stijging, maar blijft uiterst beperkt. Tot 1971 wordt in deze categorie hoogstens één speelfilm per jaar gemaakt. Hoewel het aantal speelfilms tot 1985 in twee individuele jaren zelfs oploopt tot drie (in 1976 en 1981) is hier geen sprake van een grote groei. Na 1956 zijn er slechts twee vrij gefinancierde speelfilms gebaseerd op fictie-werken: *Als je begrijpt wat ik bedoel*, 1984, een lange animatiefilm op basis van het werk van Marten Toonder en gefinancierd via de regisseur en producent Rob Houwer, en *U bent mijn moeder*, 1985, naar het gelijknamige toneelstuk van Het Werktheater, gefinancierd door het televisiestation van de NDR in de BRD. Of dit recente feit een ontwikkeling inluidt is nog niet uit te maken. Het aantal films, twee, is uiterst klein. Bovendien zijn de financieringkanalen voor beide films zeer uiteenlopend en schaars. Ook de aard van de films is vrij bijzonder. Deze gegevens laten zien, dat bij vrije financiering speelfilms gebaseerd op fictie-werken heel zeldzaam zijn. Speelfilms naar originele scenario's hebben de overhand.

Speelfilms medegefinancierd door het Productiefonds

Ik heb al opgemerkt dat het aantal speelfilms medegefinancierd door het Productiefonds in de periode 1971

tot 1985 veel sterker stijgt dan in de periode 1957 tot 1970. Het beschikbare budget wordt groter. Zonder twijfel hangt dit ook samen met de toename van de publieke belangstelling voor de Nederlandse speelfilm. Vanaf 1971 tot 1985 bezoekt gemiddeld 12% van de bioscoopgangers een Nederlandse speelfilm, terwijl in deze periode het aantal Nederlandse speelfilms gemiddeld 2 à 3% bedraagt van het totale aantal speelfilms dat in de bioscopen wordt vertoond. Voor de periode 1957 tot 1970 liggen deze getallen beduidend lager. Of de grote belangstelling voor Nederlandse speelfilms zich vooral richt op de speelfilms gebaseerd op fictie-werken, zal ik later nagaan. Ik zal eerst enige conclusies presenteren naar aanleiding van de lijst van alle speelfilms die zijn gebaseerd op fictie-werken en medegefinancierd door het Productiefonds (tabel II).

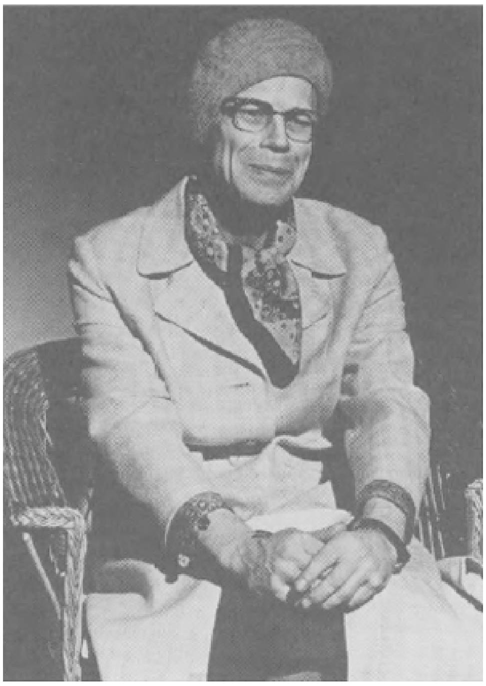
In de periode 1957 tot 1970 vervaardigen 27 regisseurs de totaal 40 Productiefondsfilms. Van deze 40 films zijn er 14 (34%) gebaseerd op fictie-werken. 17 van deze 27 regisseurs maken uitsluitend speelfilms naar een origineel scenario (26 speelfilms). 8 regisseurs baseren hun speelfilms alleen op fictie-werken (14 speelfilms). Van de 17 regisseurs die een speelfilm naar een origineel scenario vervaardigen, maken 4 regisseurs meer dan één film, terwijl in de groep regisseurs die een boek verfilmd hebben, 3 regisseurs meer dan één speelfilm realiseren. 2 regisseurs, Fons Rademakers en Kees Brusse, maken zowel één film naar een origineel scenario (*Makkers staakt uw wild geraas*, Fons Rademakers, *Mensen van morgen*, Kees Brusse) alsook één (Brusse) of meerdere (Rademakers) films op basis van fictie-werken.

Uit deze gegevens blijkt dat in de periode 1957 tot 1970 een duidelijke wens bestaat om Productiefondsfilms op basis van een origineel scenario te vervaardigen. Regisseurs die dit type film realiseren, vervaardigen absoluut en relatief een groter aantal speelfilms dan de andere regisseurs die als basis voor hun speelfilms fictie-werken nemen. De meeste regisseurs uit deze twee groepen beperken zich tot één type speelfilm, namelijk tot speelfilms naar een origineel scenario of speelfilms naar een boek. Wanneer de regisseurs meer dan één speelfilm vervaardigen blijft de aard van de eerste speelfilm enigszins bepalend voor de oriëntatie van die van de meeste volgende speelfilms. Bert Haanstra bijvoorbeeld realiseert in deze periode na het succes van zijn eerste film *Fanfare* gebaseerd op een origineel scenario ook zijn volgende films op een origineel scenario.

Fons Rademakers, maakt na *Dorp aan de rivier* weliswaar zijn tweede film *Makkers staakt uw wild geraas* naar een origineel scenario, maar neemt in zijn volgende films echter weer fictie-werken als basis.

In de periode 1957 tot 1970 bestaat een scherp onderscheid tussen regisseurs van speelfilms gebaseerd op oorspronkelijke scenario's en van speelfilms met fictie-werken als basis. De regisseurs, die de grootste bijdrage leveren aan de dominerende filmsoort (speelfilms naar een origineel scenario) hebben geen pluriforme produktie, maar de produktiviteit bij het grootste deel is niet zodanig dat men van continuïteit kan spreken. Fons Rademakers is de meest produktieve filmmaker in deze periode met vijf speelfilms die zowel op een origineel scenario alsook op fictie-werken, de meerderheid, gebaseerd zijn. Voorts kan worden opgemerkt, dat het aantal speelfilms op basis van fictiewerken[10] in de eerste tien jaar van het bestaan van het Productiefonds hoger uitvalt dan tussen 1967-1970 (vier). Opvallend is dat geen

regisseur die in de periode van 1957 tot 1966 films met gelden van het Productiefonds heeft gerealiseerd van 1967 tot 1971 een speelfilm maakt. Regisseurs, die van 1967 tot 1971 speelfilms vervaardigen zijn minder geneigd om voor hun speelfilms als basis fictie-werken te nemen. Deze regisseurs zijn voornamelijk afgestudeerden aan de Nederlandse Filmacademie die zich afzetten tegen de eerste generatie van regisseurs na de Tweede Wereldoorlog en die zich wilden profileren aan de hand van de Nouvelle Vague-stroming uit Frankrijk.



Joop Admiraal in 'U bent mijn moeder'

Volgens deze Franse stroming verdient juist het maken van originele scenariós voor een speelfilm de voorkeur, liefst door de regisseur zelf geschreven. Zo kan de regisseur/auteur het gehele ontwikkelingsproces van zijn film in eigen hand houden. Soms werd een speelfilm ook zonder een vast scenario begonnen. Deze speelfilms werden 'auteursfilms' genoemd. Het lijkt redelijk een relatie te veronderstellen tussen de oriëntatie op de Nouvelle Vague en het feit dat er minder speelfilms op basis van fictie-werken worden vervaardigd.

Bezien zal worden of de tendens om originele scenario's te verfilmen in de periode 1971 tot 1985 bij deze regisseurs zich verder doorzet.

Monique van de Ven in 'Keetje Tippel'

In de periode 1971 tot 1985 ziet het beeld er als volgt uit. Er zijn 107 speelfilms met financiële steun van het Productiefonds vervaardigd door in totaal 55 regisseurs. 57 speelfilms zijn gebaserd op fictie-werken. Aan 50 speelfilms ligt een origineel scenario ten grondslag. Uit deze gegevens blijkt al, dat er een toename is van speelfilms gebaseerd op fictie-werken in vergelijking met de periode 1957-1970. Meer dan de helft (53%) van de speelfilms is van het aangegeven type. Wanneer men bedenkt dat de stijging van het bioscooppubliek voor de Nederlandse film met sprongen gaat, in plaats van 2% nu gemiddeld 12% van het totale bezoek per jaar, dan zou men kunnen vermoeden dat er een relatie bestaat tussen de groei van het bioscooppubliek voor Nederlandse speelfilms en de stijging van het aantal speelfilms gebaseerd op fictie-werken. Zo'n vermoeden krijgt meer houvast wanneer wij de bezoekersaantallen van enkele films bekijken. Vijf speelfilms gebaseerd op fictie-werken (*Turks Fruit*, *Wat zien ik*, *Keetje Tippel*, *Ciske de Rat*, *Soldaat van Oranje*), met als uitschieter en nummer één *Turks Fruit*, met meer dan 3,3 miljoen bezoekers, en slechts één film naar een origineel scenario (*Blue movie*) zijn te vinden in de top-tien aller tijden van de Nederlandse film. Het lijkt er dan op dat de keuze van bepaalde fictie-werken als basis voor een speelfilm één van de factoren is die het succes van de Nederlandse speelfilms heeft medebepaald.

Dat de regisseurs steeds vaker naar fictie-werken grijpen is duidelijk. In totaal hebben 55 regisseurs minstens één Productiefondsfilm gerealiseerd.

Slechts 20 regisseurs (37%) maken alleen speelfilms op basis van een origineel scenario. Van deze 20 realiseren 16 regisseurs één speelfilm en 3 meer dan één.

Pim de la Parra heeft met 3 Productiefondsfilms naar een origineel scenario (*Frank en Eva*, *Dakota*, *Wan Pipel*) de meeste films vervaardigd. Voor hem als enige

was dat ook in de periode 1957-1970 het geval.

Van de 35 regisseurs die speelfilms op basis van fictiewerken realiseren zijn er 16 regisseurs die zowel dit soort films alsook films op basis van een origineel scenario vervaardigen. 9 van deze regisseurs hebben een produktie van meer dan 4 films in deze periode. De meest produktieven onder hen, Paul Verhoeven en Frans Weisz, beiden 7 speelfilms hebben slechts één (Frans Weisz, *De vijf van de vierdaagse*) of twee films (Paul Verhoeven, *Spetters, Flesh and Blood*) met een origineel scenario gemaakt. Alleen één van deze meest actieve regisseurs, Jos Stelling, heeft meer (3) speelfilms (*Rembrandt Fecit*, *De Pretenders*, *De Illusionist*) naar een origineel scenario gerealiseerd dan speelfilms op basis van fictie-werken (2).

Het aantal regisseurs dat slechts films op basis van fictiewerken maakt is 19. 3 van deze 19 regisseurs hebben tussen de 2 en 3 films gemaakt. Deze gegevens laten zien dat regisseurs in deze periode meer speelfilms gebaseerd op fictie-werken maken.

Nog meer reliëf krijgt dit overwicht wanneer men bedenkt dat het aantal Productiefondsfilms in deze periode 145% is gestegen ten opzichte van de periode 1957 tot 1970. De stijging van het aantal speelfilms met een origineel scenario beloopt 180% (van 26 in 14 jaar naar 50 in 15 jaar), de stijging van het aantal speelfilms gebaseerd op fictie-werken is 380% (van 14 in 14 jaar naar 57 in 15 jaar).

Er is nu ook geen sprake meer van een groter aantal regisseurs die alleen speelfilms naar originele scenario's vervaardigen zoals in de periode van 1957 tot 1970 het geval was. Bij een aantal van 20, tegenover 19 regisseurs met alleen fictie-werken als basis voor hun speelfilms, kan men nauwelijks meer van een overwicht spreken. Interessant is dat het aantal regisseurs dat zowel speelfilms gebaseerd op fictie-werken als naar een origineel scenario vervaardigt sterk is toegenomen. Dit betreft ook regisseurs zoals Bert Haanstra en Wim Verstappen, die beiden in de periode van 1957 tot 1970 alleen speelfilms naar een origineel scenario hebben gemaakt. Wim Verstappen kiest voor twee romans van Simon Vestdijk (*Pastorale* en *Het verboden Bacchanaal*) en één detective van J.W. van der Wetering (*Moord in de Haarlemmer Houttuinen*), terwijl Bert Haanstra voor zijn fictie-verfilmingen vooral het werk van één auteur, Anton Koolhaas, neemt.

Speelfilms gefinancierd door de overheid, doch niet door het Productiefonds

Zoals al gezegd, gaat het bij deze categorie om vooral speelfilms medegefinancierd via de post ‘korte, culturele en kunstzinnige film’ van het ministerie van CRM/WVC. Binnen deze categorie komt tot 1971 slechts één produktie tot stand. Deze is op een origineel scenario gebaseerd. In de periode 1971 tot 1985 zijn er in totaal 29 speelfilms vervaardigd, waarvan 28 CRM-films.

Hiervan waren 10 speelfilms gebaseerd op fictie-werken. De volgende conclusie lijkt te kunnen worden getrokken. In de categorie CRM-film vindt weliswaar een relatief aanzienlijke groei plaats, doch er kan niet geconcludeerd worden tot het ontstaan van één dominerende filmsoort. Het probleem doet zich namelijk voor, dat vier speelfilms gebaseerd op fictie-werken twee vier- en twee drieluiken zijn, waaraan in totaal 14 regisseurs een eigen bijdrage hebben geleverd. Het aantal op fictie

gebaseerde speelfilms is kleiner dan het aantal op een oorspronkelijk scenario gebaseerde speelfilms (10 tegen 18). Het aantal regisseurs dat een speelfilm van het eerste type vervaardigt is echter groter dan het aantal regisseurs dat een speelfilm van het tweede type maakt (15 tegen 12). Drie regisseurs maken zowel speelfilms een origineel scenario als basis, met speelfilms gebaseerd op fictie-werken. Deze drie regisseurs, Annette Apon, René Seeghers en Jean van der Velde zijn met Eric de Kuyper, die alleen speelfilms met een origineel scenario realiseert, het meest produktief. Allen vervaardigden drie speelfilms met financiële steun van CRM.

Een constatering die verderop nog commentaar krijgt is dat distributeurs die vooral aan commerciële bioscopen leveren, kennelijk meer mogelijkheden zagen in de op fictie-werken gebaseerde speelfilms. Dit blijkt uit het feit dat 8 van de 10 door deze distributeurs zijn aangekocht en in bioscopen hebben gedraaid. Dit gold slechts voor 7 van de speelfilms met een origineel scenario. De overige 11 hebben een filmhuisdistributie gehad. Helaas zijn de bezoekersaantallen voor alle CRM-speelfilms niet bekend zodat een vergelijking wat betreft de publieke belangstelling over deze speelfilms niet mogelijk is.

De enige film die door een ander ministerie, dat van Ontwikkelingssamenwerking, is gefinancierd, *Vandaag of Morgen* van Roeland Kerbosch, is naar een origineel scenario gerealiseerd en draaide in de bioscoop.

Verdere differentiatie van speelfilms gebaseerd op fictie-werken

Wij hebben gezien dat in de categorie Productiefondsfilms, waarin het aantal speelfilms absoluut genomen het meest stijgt, één specifieke filmsoort gaat domineren. Het betreft de op fictie-werken gebaseerde speelfilm. Binnen deze soort speelfilm kan een nadere onderverdeling worden gemaakt en wel tussen speelfilms gebaseerd op niet-literaire fictie-werken en speelfilms gebaseerd op literaire fictie-werken. Er bestaan geen bevredigende criteria om een fictie-werk wel of niet tot de literatuur te rekenen. Niettemin bestaat er een hoge mate van overeenstemming of een gegeven werk wel of niet tot de literatuur behoort. Hoe deze overeenstemming tot stand komt is een vraag waar ik hier niet op inga. In de praktijk is het zo dat de rubrieken, die in de boekhandel worden gehanteerd (de zgn. UGI-code) een onderverdeling behelzen van het boekenaanbod in literair verhalend proza en een aantal soorten niet- literair verhalend proza (streekromans, thrillers etc.). Er zijn geen aanwijzingen dat de UGI-rubricering tot grote meningsverschillen leidt over de classificatie die een boek krijgt. Ik reken daarom alle werken die in de UGI-rubriek 410 (literair verhalend proza) zijn aangeboden tot de literaire fictie-werken.

Het fictie-proza dat andere UGI-codes heeft reken ik tot niet-literaire fictie-werken.

Behalve tussen literaire en niet-literaire fictie heb ik nog

onderscheiden tussen oorspronkelijk Nederlandstalig en vertaalde werken. Bovendien leek het met name voor de periode 1971 tot 1985 van belang om toneelstukken als aparte klasse werken aan te merken.

In de periode 1971 tot 1985 stijgt het aanbod in alle zojuist genoemde klassen.

Tabel III geeft de precieze cijfers. Relatief de sterkste stijging treedt op in de klasse speelfilms gebaseerd op niet-literaire fictie-werken. Opvallend is ook dat men in deze periode speelfilms vervaardigt, die gebaseerd zijn op oorspronkelijk buitenlandse werken. In de voorgaande periode (1957 tot 1970) ontbraken deze geheel. Het hoofdbestanddeel in beide periodes wordt gevormd door speelfilms gebaseerd op literaire fictie-werken. Maar het aandeel van deze klasse is in de periode 1971 tot 1985 enigszins teruggelopen ten gunste van speelfilms met als basis niet-literaire fictie-werken. Dit type speelfilm maakt nu 18% uit van het totaal aan speelfilms gebaseerd op fictie-werken.

In de periode 1957 tot 1985 bedroeg dit aandeel maar 7%. De speelfilms gebaseerd op een oorspronkelijk buitenlands werk halen in de periode 1971 tot 1985 12% van het totaal. Het gaat hierbij in meerderheid om speelfims gebaseerd op literaire fictie-werken (5 van de 8). 9 speelfilms zijn in de tweede periode gebaseerd op toneelstukken.

Deze beknopte analyse suggereert dat er binnen het type speelfilms gebaseerd op fictie-werken in de loop van de tijd een verdere differentiatie is opgetreden. De voorheen betrekkelijk exclusieve keuze voor literaire werken lijkt enigszins te zijn verlaten ten gunste van niet-literaire fictie-werken.

Uit het bovenstaande blijkt dat regisseurs die met name speelfilms met financiële steun van het Productiefonds vervaardigen, fictie-werken als basis voor hun films nemen. Er is met de jaren een aanzienlijke toename. De meest produktieve regisseurs zijn diegenen die zowel speelfilms op basis van oorspronkelijke scenario speelfilms met fictie-werken als basis realiseren.

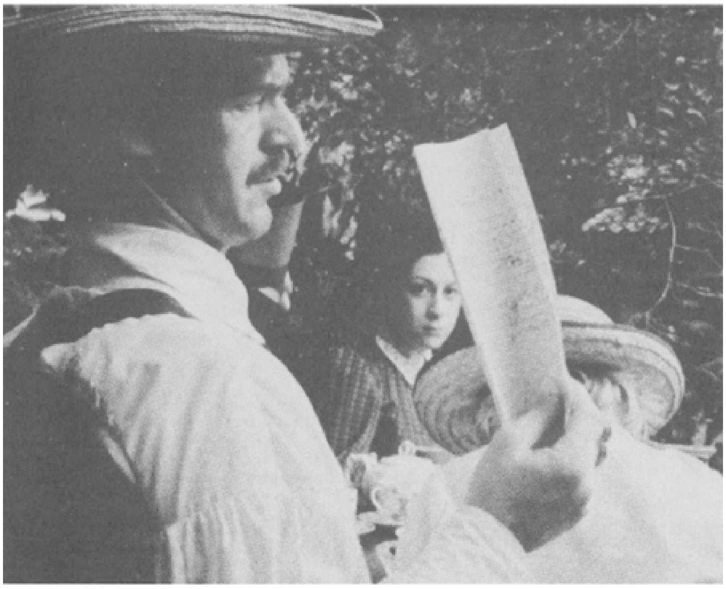
Hieruit kan de conclusie worden getrokken dat het voor regisseurs het meest aantrekkelijk is om beide soorten speelfilms tot stand te brengen. Speelfilms op basis van fictie-werken lijken twee voordelen te hebben. Zij kunnen op grond van hun auteurs reeds een bepaalde ‘production value’ hebben. Dit geldt natuurlijk voor auteurs met een grote reputatie en/of publieke belangstelling. Voorts kan men beschikken over een uitgewerkt kernverhaal waarvan de aantrekkelijkheid, ook al is het in een ander medium, zich reeds heeft bewezen en voor een uitgever of een toneelgroep voldoende is geacht voor openbaarmaking. Men heeft ook gegevens over de publieke belangstelling. Het grondidee van een origineel scenario moet eerst nog worden ontwikkeld en uitgewerkt. Het zou interessant zijn te weten of het vervaardigen van scenario's naar fictie-werken over het algemeen minder tijd vergt dan het vervaardigen van originele scenario's. ALs dat het geval is zou dat een andere - niet-financiële reden zijn die de keuze van fictiewerken als basis voor een speelfilm aantrekkelijk maakt. Zowel nationaal als internationaal lijkt er op het eerste gezicht een relatie te bestaan tussen het financieringskanaal, bijvoorbeeld in Nederland het Productiefonds, en het aantal ingediende projecten dat op fictie-werken gebaseerd is. Het zou van groot belang zijn indien er gegevens beschikbaar waren over de mate waarin voorgelegde projecten op een fictie-werk dan wel op een origineel scenario

waren gebaseerd. Zulke gegevens zijn in Nederland niet openbaar. Zij zouden echter onderzoek mogelijk maken over de vraag in hoeverre het ene dan wel het andere type scenario de kans op toekenning van een financiering vergroot of verkleint. Daarbij moet men zich er uiteraard voor hoeden om zulke kansen, mochten die er zijn, als een causaal verband te interpreteren. Er zullen tal van andere variabelen zijn, bijvoorbeeld de reputatie van een regisseur, die deze kans gunstig of ongunstig beïnvloeden.

Ik heb al geconstateerd dat commerciële distributeurs voor CRM-films gebaseerd op fictie-werken meer belangstelling hebben dan voor speelfilms op basis van een origineel scenario. Anderzijds is vastgesteld dat de meerderheid van de gerealiseerde CRM-films gebaseerd is op een oorspronkelijk scenario. Dit wijst erop dat de commerciële distributeurs de CRM-films anders waarnemen dan de commissie en de aanvrager-regisseur. De bedoeling van de post, die de speelfilm voor 100% kan financiëren, is veeleer een regisseur in staat te stellen een film naar eigen inzicht te maken dan een film die een hoog financieel rendement opbrengt. Bovendien is, gezien de beperkte budgetten voor CRM-films in vergelijking met Productiefondsfilms minder ruimte om de aankoop van de rechten op bestaande fictie-werken te financieren.

'De verwording van Herman Dürer'

'Golven' van Annette Apon



'Max Havelaar' van Fons Rademakers

Tabel I
Ontwikkeling van Nederlandse speelfilms in de verschillende categorieën

jaar	Productiefondsfilm			vrij gefinancierde film		
	fictie	oorspronk.	totaal	fictie	oorspronk.	totaal
1957	-	2	2	-	-	-
1958	1	2	3	-	-	-
1959	-	1	1	-	-	-
1960	-	4	4	-	-	-
1961	1	-	1	-	1	1
1962	3	-	3	-	-	-
1963	2	2	4	-	1	1
1964	1	2	3	-	-	-
1965	-	1	1	-	-	-
1966	2	3	5	-	-	-
1967	2	2	4	-	-	-
1968	1	2	3	-	-	-
1969	1	4	5	-	1	1
1970	-	1	1	-	2	2
1971	2	1	3	-	1	1
1972	2	1	3	-	2	2
1973	5	4	9	-	1	1
1974	2	3	5	-	1	1
1975	8	3	11	-	2	2
1976	3	1	4	-	3	3
1977	2	4	6	-	2	2
1978	3	5	8	-	2	2
1979	5	4	9	-	1	1
1980	2	3	5	-	1	1
1981	7	2	9	-	3	3
1982	4	4	8	-	1	1
1983	5	5	10	1	1	2
1984	4	6	10	1	-	1

1985	3	4	7	-	-	-

jaar	**fictie**	**CRM-film oorspronk.**	**totaal**
1957	-	-	-
1958	-	-	-
1959	-	-	-
1960	-	-	-
1961	-	-	-
1962	-	-	-
1963	-	-	-
1964	-	-	-
1965	-	-	-
1966	-	1	1
1967	-	-	-
1968	-	-	-
1969	-	-	-
1970	-	-	-
1971	-	-	-
1972	-	-	-
1973	-	-	-
1974	-	-	-
1975	1	-	1
1976	2	2	4
1977	-	-	-
1978	-	1	1
1979	1	1	2
1980	2	-	2
1981	-	1	1
1982	2	3	5
1983	-	2	2
1984	1	3	4
1985	1	5	6

Tabel II
Lijst van speelfilms medegefinancierd door het Productiefonds gebaseerd op fictie-werken

jaar	titel	regisseur	auteurs
1957	-	-	-
1958	Dorp aan de rivier	Fons Rademakers	A. Coolen
1959	-	-	-
1960	-	-	-
1961	Het mes	Fons Rademakers	H. Claus
1962	De overval	P. Rotha	L. de Jong
	Rififi in Amsterdam	J. Korporaal	A. Defresne
	Kermis in de regen	K. Brusse	J. v.d. Boer
1963	Als twee druppels water	F. Rademakers	W.F. Hermans
	De vergeten medeminnaar	J. Korporaal	R. Bulthuis
1964	Plantage Tamarinde	M. Forlong	H. Keuls
1965			
1966	De dans van de reiger	F. Rademakers	H. Claus
	Het gangstermeisje	F. Weisz	R. Campert
1967	Paranoia	A. Ditvoorst	W.F. Hermans
	De verloedering van de Swieps	E. Terpstra	H. Heeresma
1968	Vijanden	H. Claus	H. Claus
1969	Monsieur Hawarden	H. Kümel	F. de Pillecijn
1970	-	-	-
1971	Mira	F. Rademakers	S. Streuvels
	Wat zien ik	P. Verhoeven	A. Mol
1972	De inbreker	F. Weisz	A. Defresne
	Joao	G. Sluizer	Odylo Costa Filho
1973	Turks Fruit	P. Verhoeven	J. Wolkers
	Because of the cats	F Rademakers	N. Freeling

	The Family	L. de Boer	L. de Boer
	Het dwaallicht	F. Buyens	W. Elsschot
	Naakt over de schutting	F. Weisz	R. Ferdinandusse
1974	Help de dokter verzuipt	N. v.d. Heijde	T. Kortooms
	Marieken van Nieumeghen	J. Stelling	Anoniem
1975	Keetje Tippel	P. Verhoeven	N. Doff
	Rooie Sien	F. Weisz	H. Bouber
	Rufus	S. Meyering	A. Quintana
	Flanagan	A. Ditvoorst	T. Krabbé
	Het jaar van de kreeft	H. Curiël	H. Claus
	Heb melij Jet	F. Weisz	H. Heeresma
	Dokter Pulder zaait papavers	B. Haanstra	A. Koolhaas
	Elckerlyk	J. Stelling	anoniem
1976	Pallieter	R. Verhavert	F. Timmermans
	Max Havelaar	F. Rademakers	Multatuli
	Dood van een non	P. Collet/P. Drouot	H. Rosseels
1977	Het debuut	N. van Brakel	H. Albach
	Soldaat van Oranje	P. Verhoeven	E. Hazelhof

1978	Dr. Vlimmen	G. Pieters	mr. A. Roothaert
	Pastorale 43	W. Verstappen	S. Vestdijk
	Mysteries	P. de Lussanet	K. Hamsun
1979	Twee vrouwen	G. Sluizer	H. Mulisch
	Grijpstra en De Gier	W. Verstappen	J.W. van der Wetering
	Kort Amerikaans	G. Pieters	J. Wolkers
	Opname	E. van Zuylen	Het Werktheater
	Een pak slaag	B. Haanstra	A. Koolhaas
1980	Laat de dokter maar schuiven	N. v.d. Heyde	T. Kortooms
	Lieve jongens	P. de Lussanet	G. Reve
1981	Het verboden baccanaal	W. Verstappen	S. Vestdijk
	Een vlucht regenwulpen	A. de Jong	M. 't Hart
	Charlotte	F. Weisz	C. Salomon
	Vrijdag	H. Claus	H. Claus
	Het meisje met het rode haar	B. Verbong	T. de Vries
	Twee vorstinnen en een vorst	O. Jongerius	R.J. Peskens
1982	Menuet	L. Rademakers	L.P. Boon
	De smaak van water	O. Seunke	G. Konrad
	Een zwoele zomeravond	F. Weisz	Het Werktheater
	Van de koele meren des doods	N. van Brakel	F. van Eeden
1983	Vroeger kon je lachen	B. Haanstra	S. Carmiggelt
	An Bloem	P. Oosthoek	T. Vorstenbosch
	Brandende liefde	A. de Jong	J. Wolkers
	De vierde man	P. Verhoeven	G. Reve
	Een zaak van leven en dood	G. Schouten	H. Vervoort
1984	Ciske de Rat	G. Pieters	P. Bakker

	Een dagje naar het strand	T. van Gogh	H. Heeresma
	Moord in extase	H. Scheepmaker	A.C. Baantjer
	Bastille	R. van der Berg	L. de Winter
1985	De prooi	V. Pieters	C. Aird
	Wildschut	B. Eerhart	F. Thijssen
	Het bittere kruid	K. van Oostrum	M. Minco

Tabel III
Speelfilms gebaseerd op fictie-werken in de periodes 1957-1970, 1971-1985

	1957-1970	**1971-1985**
totaal aan fictie-werken	14	69
niet-literaire fictie	2	13
literaire fictie	10	47
toneel	2	9
oorspronkelijk buitenlands	- 8	

Eindnoten:

1. Dibbets, K., F. v.d. Maden, red. *Geschiedenis van de Nederlandse Film en Bioscoop tot 1940*, Weesp, 1986
(2.) Verdaasdonk, D., red. Fons Rademakers, *Literatuur als film*, Utrecht 1984
3. Filmreader, *Point of view, Metahistory of film no. 4*, London 1979
4. Metz, C., *Essais sur la significiation au cinéma I en II*, Paris, 1968, 1973; Essais Sémiotiques, Paris, 1977
5. Peters, J.M., *Roman en film*, Groningen, 1974; *Van woord naar beeld*, Amsterdam, 1980
6. Verdaasdonk, D., ‘Nederlandse film op TV’, in: Film en TV-maker 228, 229, 1983, p. 23-25, p. 34-35 en 39
7. Ik zal in het volgende de drie speelfilmsoorten als volgt benoemen: speelfilms medegefinancieerd door het Productiefonds: Productiefondsfilm; speelfilms medegefinancierd door particulieren, bedrijven en instellingen: vrij gefinancierde speelfilms; speelfilms medegefinancieerd door de rijksoverheid doch niet door het Productiefonds: CRM-films. Deze films zijn bijna uitsluitend met gelden van het vroegere ministerie van CRM nu WVC vervaardigd.
8. De Nederlandse Bioscoopbond heeft op grond van zijn financiële situatie in 1985 de bijdrage aan het Productiefonds stopgezet.
9. Verdaasdonk, D., *De Eerste Golf*, Utrecht, 1983

'...vastberaden lijden...' uit 'Journal d'un curé de campagne'

Leo de Boer

Een spirituele filmstijl
Robert Bressons 'Cinematographe'

Wat literatuur is en wat niet, daar lijken in de wereld van het geschreven woord ongeschreven wetten voor te bestaan. Op de middelbare school mocht John le Carré op je boekenlijst staan. Voltaire moest. En ook iets van de tachtigers. Roald Dahl was een twijfelgeval. Alistair McClean mocht niet. Jan de Hartog, Piet Bakker; het blijven probleemgevallen. Ondanks een heel leger van schrijvers die zich in het grijze grensgebied van literatuur en pulp bevinden, blijkt er een ongedefinieerde consensus te bestaan over wat literatuur is en wat niet.

Bij film is dit niet het geval. Bij film is gewoon alles film.

Er bestaan wel termen als kunstfilm of *art-house* film, maar dat is een predikaat dat tegenwoordig eerder bedenkingen dan iets anders oproept. Ook het begrip *commerciële* film biedt weinig houvast als maatstaf voor de kwaliteit van een produkt. Elke film wordt met geld gemaakt, dus is het leuk als er van dat geld iets terugverdiend wordt. Dit principe maakt in feite elke film 'commercieel', ook al is het voor sommige mensen nog zo'n vies woord. In Amerika bestaat wel een traditie van B-films, maar ik heb nog nooit een film als A-film horen betitelen.

Wat is dat, die andere film; die Film met een hoofdletter zeg maar? Hij bestaat niet. Bij film is alles film, of Film, of cinema. Er zijn natuurlijk goede en slechte films, en het publiek, de kassa, of de kritiek, bepaalt wat goed of slecht is. Er zijn goeie slechte films en slechte goeie films, maar films met een hoofdletter F, die zijn er simpelweg niet. Geen analogie dus voor de film met de literatuur.

Le 'Cinématographe'

Er is maar één filmer in de hele wereld die voor zichzelf een klasse apart heeft bedacht. Die, zeg maar, het woord cinema niet toereikend genoeg vond voor waar hij mee bezig is. Die filmer is de Fransman Robert Bresson (geb. 1901). Hij vindt de gangbare cinema 'het bastaardkind van de literatuur en theater'.

Bresson heeft uiteraard niets tegen literatuur of theater. Maar hij stelt vast dat de film nooit is losgekomen van de dramatische verhaaltraditie van de literatuur en de acteertraditie van het theater. Deze twee grote broers (of zusters) waaruit de film is voortgekomen, beletten hem om een autonome kunstvorm te worden. De cinema zit volgens Bresson nog in het stadium van de schoolse, akademische schilderkunst.

Vandaar dat hij voor zijn eigen films het begrip *le cinématographe* bedacht. Het essentiële van deze *cinématographe* is dat het een taal, een schrift is: 'Een *écriture* met bewegende beelden en met geluiden.' De films van de *cinématographe* zijn volgens Bresson: 'Films waarbij expressie wordt verkregen door de relatie tussen beelden en geluiden. En niet door de directe expressie van met gebaren en stembuigingen mimende acteurs. Cinematogrfische films verklaren noch analyseren. Zij leggen nieuwe verbanden.'

Het ongelukkige huwelijk tussen theater en cinema zorgt er volgens Bresson voor dat beide worden vernietigd. Het overgrote deel van 's werelds filmproduktie wordt

door hem dan ook afgedaan als *théâtre photographié*, op geen enkele wijze bijdragend aan de vernieuwing, de evolutie, de volwassenwording van de film met een eigen, zelfstandig ontwikkelde 'taal', zodat deze zijn autonome plaats tussen de andere kunsten kan innemen.

Susan Sontag merkt in haar essaybundel *Against Interpretation* op dat elke kunstvorm sinds zijn ontstaan een min of meer gelijk evolutieproces door moet maken. Namelijk vanuit het eerste stadium van de *mimesis*, de nabootsing van de werkelijkheid, naar een vrijere, meer abstracte vorm. Hoe lang heeft het geduurd voordat in de schilder- en beeldhouwkunst het figuratieve werd losgelaten en er een puur abstracte kunst kon ontstaan?

Hoe lang bestond de literatuur voordat schrijvers met verhaalstructuren durfden te experimenteren? De muziek voordat a-tonaliteit zijn intrede deed?

Al deze kunstvormen hebben dit evolutieproces, waarbij ze los moesten komen van het louter reproduceren van de werkelijkheid en het volgen van andere kunstvormen, doorgemaakt.

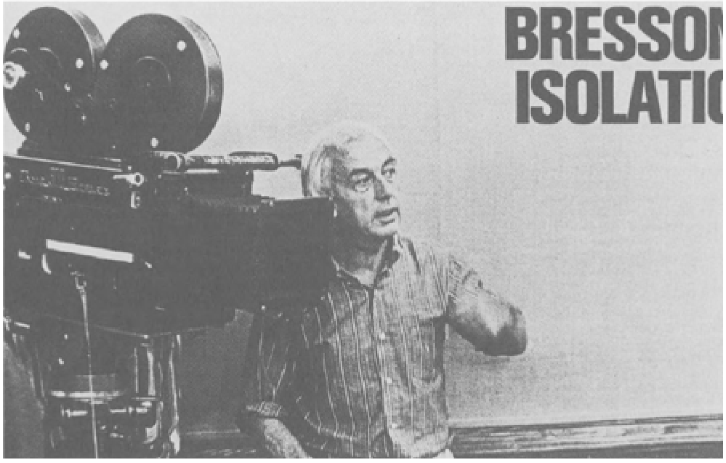
Film bestaat nauwelijks tachtig jaar en volgens Sontags theorie bevindt hij zich nog volop in het stadium van mimesis.

Bressons in de jaren '50-'60 ontwikkelde filmstijl, zijn *cinématographe*, zou je in historisch perspectief kunnen zien als een van de eerste schreden op weg naar de bevrijding van de film van deze mimesis; op weg naar een eigen, autonome filmkunst.

Een filmvorm van spaarzaamheid

Het belangrijkste kenmerk van Bressons stijl is zijn afkeer van acteurs en acteren. Acteurs horen in het theater. 'Een acteur in de *cinématographe* zou net zo goed in een vreemd land kunnen zijn. Hij spreekt er de taal niet van,' zegt Bresson.

Bij Bresson wordt er dan ook niet geacteerd. Ook niet 'ondergeacteerd'. Het gaat bij Bresson rigoureus om niet-acteren.



Robert Bresson

Hij noemt de mensen die hij voor zijn films uitkiest *modellen*, wellicht in navolging van zijn oorspronkelijke roeping: de schilderkunst. Bresson legt zich erop toe deze modellen zo vlak mogelijk te laten spelen. Geen openlijke emoties. Vlakke, mysterieuze gezichten. Niet uitdrukkingsloos, maar zonder gewilde expressiviteit. En vooral niet-psychologiserend. In plaats van de gebruikelijke volheid aan emoties wordt hier leegheid nagestreefd.

Bresson werkt ook altijd met non-professionals. Echte acteurs zijn in zijn ogen al bedorven voor wat hij wil. Zij zijn virtuoos in het tonen van emoties en het gaat er Bresson juist om deze emoties op een andere manier bij de toeschouwer op te roepen.

Bresson over zijn modellen: ‘Het gaat er niet om wat ze me laten zien maar wat ze voor me verbergen. En bovenal, wat ze niet weten dat ze in zich hebben.’

Iets onbewusts dus. Terwijl een acteur zich altijd bewust is van wat hij doet. Vandaar de onmogelijkheid dat een acteur ooit nog als model voor Bresson bruikbaar is.

Vaak repeteert Bresson heel lang met zijn non-acteurs en laat hij ze de schaarse teksten talloze malen herhalen, om elke intentie en intonatie er uit te krijgen. Zo kunnen zij zijn gewenste staat van leegheid bereiken.

Ook de andere filmische stijlmiddelen gebruikt Bresson anders dan we in de cinema gewend zijn. Zijn cameravoering is vaak statisch, met vaste shots. In zijn kadrages zijn veel close-ups, detailshots. We zien onderdelen van een geheel: voeten, handen, lopende benen, voorwerpen, deurknoppen. Deze beelden zijn lang aangehouden, nadrukkelijk gefilmd.

Deze *pars pro toto* methode geeft de films van Bresson een enorme suggestieve kracht omdat er zoveel aan de verbeelding van de toeschouwer wordt overgelaten.

Het licht is bij Bresson altijd vlak (iemand heeft eens opgemerkt dat al zijn films zich in november lijken af te spelen). Het licht wordt niet gebruikt om diepte aan het beeld te geven of om er dramatische effecten mee te bereiken.

De montage werkt nooit naar een climax toe. Shots worden dikwijls nog aangehouden als de actie al is afgelopen en het beeld leeg is.

Bresson suggereert heel veel met geluid. Een beroemde uitspraak van hem is: ‘Als ik een beeld door een geluid kan vervangen kies ik voor het geluid. Het oog neigt meer naar het uiterlijke, het oor naar het innerlijke.’

Geluiden suggereren de actie, of de omgeving, die niet in beeld getoond wordt. Geluiden laten de toeschouwer vrij om zijn eigen verbeelding te gebruiken. Hoogtepunt van zo'n ‘geluidsfilm’ is *Un condamné à mort s'est échappé* die zich vrijwel geheel in een benauwde gevangeniscel afspeelt. Het claustrofobische leven is daarin teruggebracht tot de geluiden die van buiten de cel tot ons doordringen.

De mensen in Bressons films praten altijd nadrukkelijk maar zacht. In zijn twaalf films wordt een of twee keer met stemverheffing gesproken. Geschreeuwd wordt er nooit.

Muziek is zeer schaars in de films van Bresson. En dan wordt die muziek nog alleen gebruikt als accent, om iets wat al gebeurd is te onderstrepen.

Zoals het *Magnificat* na zelfmoord van de veertienjarige jarige Mouchette.

Nooit wordt muziek gebruikt om spanning op te wekken. Samenvattend is dit een filmvorm van extreme spaarzaamheid.

Een stijl die naar een minimum lijkt te streven. In deze films worden vrijwel alle ingrediënten waarmee de cinema zo populair is geworden juist niet gebruikt. Alles wat te maken heeft met direct zichtbare spanning of emotie is geschrapt. Er is intussen wel degelijk actie, spanning, drama en emotie - maar ze worden achtergehouden, niet direct op tafel gegooid. Bresson zegt: ‘Opwekken van emotie door het tegenhouden van emoties’.

Bresson over de grote Bach-vertolker Dinu Lipatti:

> Een groot en *niet*-virtuoos pianist als Lipatti speelt noten die rigoureus gelijk zijn. Halve noten, elk dezelfde lengte, dezelfde intensiteit. Achtsten, kwarten etc., precies zo. Hij slaat geen emotie op de toetsen. Hij wacht erop. Het komt, en vult zijn handen, de piano, hem, het publiek. Via een mechanisme vang je de emotie.

Het gaat er bij Bresson niet om emoties te *tonen.* Hij wil ze bij de toeschouwer oproepen door ze zelf juist niet te laten zien. Het zijn niet de uiterlijke verschijningsvormen die hem interesseren, maar de essentie die daaronder ligt. Door de filmische middelen zo spaarzaam te gebruiken probeert hij tot die essentie door te dringen. Volgens hem blijft deze gewoonlijk verborgen achter alle actie, camera-bewegingen, acteursprestaties en montageingrepen. Deze werken als een soort ‘schermen’ die het zicht belemmeren. Door deze schermen op te heffen maakt Bresson ruimte voor deze essentie: namelijk het innerlijk van zijn uiterlijk zo onbewogen personages, hun ziel. Bresson: ‘Het domein van de *cinématographe* is het domein van het onuitspreekbare, het onzegbare’.

Predestinatie en Vrije Wil

Het wordt hoog tijd om iets inhoudelijks over Bressons films te melden. Die specifieke filmvorm van Bresson is natuurlijk niet los te zien van de verhalen waarop hij deze vorm toepast.

Thematisch gezien gaan de films allemaal over mensen die bevrijding zoeken uit een beklemmende situatie, een soort verlossing.

Het is voor deze personen vooral een gevecht met zichzelf, een innerlijke strijd, die zijn oplossing dikwijls vindt in de dood.

In een aantal films (t/m *Procès de Jeanne D'Arc*) speelt dit verhaal zich af met daarin een gevangeniscel als letterlijk metafoor voor de situatie van opgeslotenheid waar in de hoofdpersonen zich bevinden. Hun bevrijding bestaat slechts in een enkel geval uit een werkelijke ontsnapping uit de cel (zoals in *Un condamné à mort s'est échappé*). Maar altijd is deze bevrijding het gevolg van het accepteren van een schijnbaar toevallig gegroeide situatie.

In elk geval vindt dat moment van verlossing werkelijk plaats.

Voor Jeanne d'Arc en de plattelandspriester uit *Journal d'un curé de Campagne* bestaat die verlossing echter uit het kiezen voor de dood. In de daaropvolgende films: *Au hasard Balthasar*, *Mouchette*, *Une femme douce* en *Le diable probablement* komt de zelfgekozen dood telkens terug als moment van verlossing.

Vanwege het feit dat Bresson enkele malen religieuze personen tot hoofdfiguren van zijn films heeft gemaakt (*Les anges du péché*, *Journal d'un curé de campagne*, *Jeanne d'Arc*) en de terugkerende thematiek van de dood als verlossing, is hij dikwijls een religieus filmer genoemd. Om preciezer te zijn: een *Jansenist.*

Historisch gezien is het Jansenisme een zeventiende eeuwse hervormingsbeweging in de katholieke kerk die vooral in Frankrijk voor flink wat opschudding zorgde. Filosofisch centraal staat het paradoxale vraagstuk van de predestinatie de vrije wil en de rol die de goddelijke genade hierin speelt. In de leer van het Jansenisme staat de predestinatie voorop. Het lot van de mens is voorbeschikt en de mens is dus onvrij. Maar tegelijk beschikt de mens over een vrije wil en dient zich voor zijn lot open te stellen; zijn lot uit eigen vrije wil te accepteren. Hierin speelt de genade een rol.

Nu gaat het me er niet om hier een eeuwenoud theologisch debat op te rakelen maar er is een interessante overeenkomst met de films van Bresson.

In de films van Bresson zitten de personages vaak in een uitzichtloze situatie waarin ze enorm lijden. Ze zijn op zoek naar innerlijke rust, een innerlijke bevrijding. Maar er is vanuit hun situatie weinig hoop daarop. Het meest letterlijke voorbeeld van deze metafoor is *Un condamé à mort s'est échappé.* De door de Duitsers gevangen genomen en ter dood veroordeelde luitenant Fontaine heeft door volharding en inventiviteit een vluchtweg uit zijn cel weten te creëren. De avond dat hij wil ontsnappen wordt er een tweede gevangene bij hem in de cel geplaatst: de jonge Jost. Fontaine vraagt zich in zijn *monologue intérieure* af of hij de jongen moet ombrengen of dat hij het risico moet nemen om hem mee te nemen. Hij besluit Jost mee te nemen. En bij de hoge gevangenismuur blijkt hoe hard ze elkaar nodig hebben om eroverheen te komen. Hij had nooit in zijn eentje kunnen ontsnappen.

De figuur Jost is dus een aardige verpersoonlijking van de genade die door Fontaine geaccepteerd wordt zodat het hem mogelijk is te ontsnappen. Een 'toevalligheid' die leidt tot zijn verlossing.

In alle films van Bresson vinden we iets dergelijks terug. Aan de ene kant een onvrije, menselijke visie, een soort voorbeschikte noodlotsdoem die op de mensen drukt, en aan de andere kant het verzet hiertegen; een vrije, zelfs humanistische opvatting van verzet waarin de dood veelal de ultieme metafoor voor de bevrijding vormt. De amerikaanse regisseur/scenarioschrijver Paul Schrader heeft in zijn boek *Transcendental style in Film* het religieuze aspect van Bressons films nader onderzocht. Hij ziet Bressons filmvorm als een trancendentale stijl; d.w.z. als een uitdrukking van het bovenmenselijke, het bovenzintuiglijke. Dit is een voorbeeld van de potentiële kracht van film om de directheid van de materiële wereld te ontstijgen, om het etherische, het 'goddelijke' uit te drukken.

Bresson en zijn bronnen

De meeste films van Bresson zijn gemaakt naar originele scenario's.

Toch zijn er twee schrijvers die zeer grote invloed op zowel zijn thematiek als de vorming van zijn stijl hebben gehad: de Franse schrijver Georges Bernanos en Dostojevski. Bernanos schreef de romans *Journal d'un curé de campagne* en *Nouvelle histoire de Mouchette* die achtereenvolgens in 1950 en 1966 door Bresson geadapteerd werden voor zijn films.

Bij Bernanos vond Bresson, evenals bij Dostojevski, een zeer realistische schrijftrant. Bernanos beschrijft objectief, en tot in de kleinste details, het lijden van de jonge plattelandspriester. Het armoedige milieu van Mouchette wordt tot op de modderige bodem van hun boerderij scherp uitgetekend. Het moet juist dit realisme zijn geweest dat Bresson zo heeft aangesproken.

Het is een realisme dat zo intens wordt dat het weer als stilering gaat werken. Een soort hyperrealisme; rechtstreeks herkenbaar in de manier waarop Bresson in al zijn films met de werkelijkheid omgaat. Hij vergroot haar uit. Vandaar zijn voorliefde voor de close-up van ogenschijnlijk onbelangrijke zaken. Zijn nadrukkelijke geconcentreerdheid om in twee, drie shots van een voorwerp of een gebaar van iemand iets over zijn gemoedstoestand voelbaar te maken.

Dostojevski heeft eens gezegd: ‘Men noemt me een **psycholoog**. Dat is verkeerd. Ik ben slechts een realist, in de letterlijke betekenis van het woord. Dat wil zeggen dat ik alle diepten van de menselijke ziel schilder.’

Een tweede is dat Bernanos en Dostojevski bij uitstek schrijven over het menselijk lijden en louteren. Bernanos brengt zijn personages tot de diepste diepten van het lijden waarna ze verheven worden tot het niveau van heiligen. Net als bij Dostojevski bestaat het lijden van Bernanos' personages uit vernedering, armoede en diepe twijfels aan zichzelf. De dorpspastoor wordt verscheurd door zijn twijfel en wanhoop of in de wereld zoals hij die ervaart God werkelijk bestaat. Hij wordt vernederd door de kinderen die hij godsdienstles probeert te geven. Een voortwoekerende maagkanker teert hem van binnen uit. Bresson heeft in zijn film alles weggelaten wat in de roman nog aan psychologie en sociale verklaring aanwezig was en heeft rigoureus gekozen voor het puur geestelijke drama van een verscheurde ziel.

> Bresson: ‘Als er schilderwerk in een roman zit in plaats van analyse en psychologie, dan is dat nog wel met woorden.
> Ik ontsnap aan de woorden. Als er analyse en psychologie in mijn films zit dan is dat met beelden en meer op de manier van de grote portretschilders.’

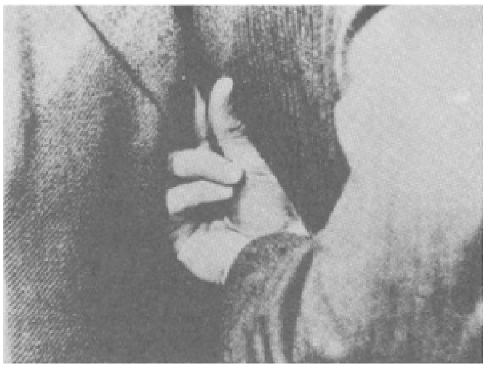
Dit merkte Bresson op naar aanleiding van *Mouchette.* De film waar de dialogen tot een absoluut minimum beperkt zijn en waar gezichten, handen, ogen alles verklaren wat er te verklaren valt aan de zelfgekozen dood van een veertienjarig meisje. *Mouchette* toont Bressons meesterschap op het gebied van ‘psychologische’ beelden het best van al zijn films. Een volledige suprematie van het beeld over het woord.

Bresson: ‘Het domein van de *cinématographe* is het domein van het onuitspreekbare, het onzegbare’ zoals ik al schreef.

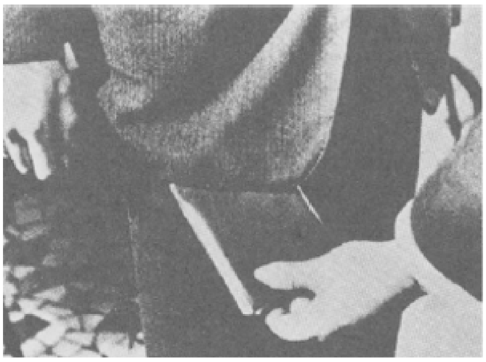
Ik vergelijk de vaststelling op de omslag van de Nederlandse uitgave van enkele romans van Dostojevski: ‘Dostojevski is misschien wel de grootste schrijver over het onbewuste in de mens uit de wereldliteratuur.’

Nog meer dan Bernanos is Bresson, vooral in zijn latere films, beïnvloed door Dostojevski. Hij maakte adaptaties van twee van Dostojevski's novellen: *Une femme douce* (1969) naar *De zachtmoedige* en *Quatre nuits d'un rêveur* (1970) naar *Witte Nachten.* Dit zijn niet zijn twee beste films. Beide gemaakt in kleur en met het moderne Parijs als achtergrond.

De invloed van Dostojevski is eigenlijk veel meer voelbaar in de eerdere films die niet rechtstreeks met het werk van de grote Russische schrijver te maken hebben. Vooral *Pickpocket* (1959) en *Au hasard Balthasar* (1965) zijn zeer Dostojevskaans.



‘Pickpocket’



De zakkenroller, Michel, uit *Pickpocket* is geïnspireerd op Raskolnikov uit *Schuld en Boete.* Net als deze ‘goede’ moordenaar is Michel geen gewone dief. Met de inspecteur die hem doorheeft, voert hij gesprekken over het morele recht van bepaalde mensen om zich boven de wet verheven te voelen. Bij Bresson klinken hierin echo's door van zijn opvatting over de existentiële onvrijheid van de mens die tegelijk het recht en de plicht heeft om

verzet te plegen tegen God, de wet. Aan het eind van *Pickpocket* zit Michel achter tralies maar zijn geest is vrij. Hij heeft Jeanne, de vrouw die hij in stilte al lang bewonderde, nu gevonden. Als ze hem in de gevangenis bezoekt en hij haar door de tralies kust zegt hij: ‘O Jeanne, wat een dwaalwegen heb ik moeten afleggen om tot je te

Au hasard Balthasar is misschien wel de beste film van Bresson.

De wereld wordt gezien door de ogen van het ezeltje Balthasar; verpersoonlijking van een absolute onschuld. Het zijn zijn ogen, zijn stomme bewustzijn, die de film de wereld zoals zij is laten veroordelen. Met zijn stoïcijnse onderwerping voert hij ons mee langs een soort Kruisweg bestaande uit alle gemeenheden en domheden, en soms ook uit een liefdevolle hand, van het verschijnsel mens. Deze parabel, die verschillende personages en verhalen rond de figuur van het ezeltje samenvoegt, is van een ontroerende wijsheid die een werkelijk inzicht verschaft in de grootheid van menselijk lijden. Op het niveau van Dostojevski's leger van *vernederden en vertrapten* die, hoewel altijd slachtoffers, zelfs in hun uiterste ellende menselijker en trotser zijn dan hun beulen.

Voor dit artikel werd gebruik gemaakt van:

- Robert Bresson. *Notes sur le Cinématographe.* Gallimard 1975.
- Bresson, *Dostoïevski. Mireille Latil Le Dantec.* Cinématographe no. 73, 1981.

Filmografie

van Robert Bresson
(geb. 1901 - Frankrijk)

1943 *Les anges du péché*
1945 *Les dames du Bois de Boulogne*
1951 *Journal d'un curé de campagne*
1956 *Un condamné à mort s'est échappé*
1959 *Pickpocket*
1962 *Procès de Jeanne d'Arc*
1966 *Au hasard Balthasar*
1967 *Mouchette*
1969 *Une femme douce*
1971 *Quatre nuits d'un rêveur*
1974 *Lancelot de lac*
1977 *Le diable probablement*
1983 *L'argent*

De vier Marx Brothers

Hugo Verdaasdonk
De classificatie van filmboeken
Gilles Deleuze's analyse van beweging en tijd in films

1. Het ontbreken van beschrijvende uitspraken in literatuur- en filmwetenschap.

Traditioneel geldt ‘de’ literaire tekst als het onderzoeksobject van de literatuurwetenschap en ‘de’ ‘filmtekst’ - de serie bewegende beelden plus geluid - als het onderzoeksobject van de filmwetenschap. Beide disciplines kunnen echter geen beschrijvende uitspraken doen over hun onderzoeksobjecten. Geen van beide beschikken zij over een terminologie die wel omschreven betekenissen heeft en eenduidig met het object van onderzoek kan worden verbonden.

Voor wat de literatuurwetenschap betreft, worden deze stellingen onderbouwd in onder meer Verdaasdonk (1981) en Van Rees (1986).

Aan de hand van een groot aantal representatieve gevallen is aangetoond dat de uitspraken die wetenschapsmensen (en literaire critici) over literaire teksten doen, in de loop van een betoog, tal van vrijwel onmerkbare betekenisverschuivingen ondergaan en, in tegenstelling tot wat gesuggereerd wordt, niet onderbouwd worden met zaken uit literaire teksten. De ongecontroleerde variaties in betekenis die het termengebruik van literatuurwetenschappers vertoont leidt er vaak toe dat zij, zonder dat te beseffen, uitspraken voor hun rekening nemen die elkaar logisch uitsluiten. De literatuurwetenschap beschikt niet over theorieën. Wat met de term ‘theorie’ wordt aangeduid, zijn classificatiestelsels die a priori van toepassing worden geacht op literaire teksten. De termen binnen deze stelsels worden op meerzinnige wijze omschreven, hun toepassing op literaire teksten vindt op niet inzichtelijke of arbitraire gronden plaats. De overwegingen op basis waarvan categorieën worden onderscheiden lopen uiteen en zijn vaak ad hoc (vgl. Van Rees 1986: 23vv; 95vv)

Deze problemen kunnen opgelost worden door andere onderzoeksvragen over literaire teksten te stellen - vragen die wel eenduidig geformuleerd zijn en via een specifieke toetsingsprocedure op basis van empirische gegevens beantwoord kunnen worden. Men kan, zoals in Oversteegen (1986) gebeurt, onderzoeksvragen opwerpen waarvan de beantwoording vereist dat er talige teksteigenschappen worden beschreven. Oversteegen legt grote zorg aan de dag om zijn vragen zo eenduidig mogelijk te formuleren en om het type talige eigenschappen waarop zijn uitspraken betrekking hebben zo scherp mogelijk te omschrijven.

Men kan, zoals binnen het werkverband Literatuursociologie aan de Katholieke Hogeschool Tilburg gebeurt, als - te toetsen - uitgangspunt het idee nemen dat eigenheid en kwaliteit eigenschappen zijn die door gespecialiseerde instituties aan literaire teksten worden toegekend. Het genre, de periode en de stroming waartoe literatuurbeschouwers een tekst rekenen, brengt hen ertoe ook andere eigenschappen aan deze tekst toe te kennen: ‘werkelijkheidsgetrouwheid’, ‘fantasievolheid’, ‘scherpe observaties’ enz. Zij zien daarbij niet onder ogen dat de toekenning van deze eigenschappen op normatieve veronderstellingen berust en niet als beschrijving kan gelden.

De leden van het werkverband Literatuursociologie proberen te laten zien dat de toekenning van eigenschappen, en van kwaliteit, aan literaire teksten afhangt van specifieke economische en sociale variabelen.[1.]

Men heeft betreurd dat bij dit type vragen ‘literaire teksten als onderzoeksobject uit het gezichtsveld verdwijnen’ (Mertens 1986: 62). Deze kommer - le grand Pan est mort - is onterecht. Mertens gaat geheel voorbij aan het feit dat de wijze waarop ‘literaire teksten als onderzoeksobject’ worden beschouwd, afhangt van het soort vragen dat wordt opgeworpen en van de veronderstellingen die ten grondslag liggen aan deze vragen en aan de antwoorden die gegeven worden. Mertens' suggestie dat literaire teksten het ‘natuurlijke’ onderzoeksobject van de literatuurbeschouwing uitmaken, houdt in dat de gangbare vragen en vooronderstellingen binnen de literatuurbeschouwing gesauveerd worden. Dit strookt niet met Mertens' erkenning dat op de desbetreffende vooronderstellingen terecht kritiek is geleverd.

De filmwetenschap is een veel jongere discipline dan de literatuurwetenschap. Er zijn dan ook betrekkelijk weinig studies waarin een expliciete poging wordt gedaan om films te beschrijven. De belangrijkste pogingen zijn door Christian Metz ondernomen. In *Langage et Cinéma* (Metz 1971) probeert hij een typologie te geven van de verschillende tekens die films bevatten. In *Le signifiant imaginaire* (Metz 1977) worden filmbeelden gekarakteriseerd in hun relatie tot de psychologische processen (dagdromen, onbewuste fantasma's) die zij bij de toeschouwer zouden wekken. De op de structurele taalkunde gebaseerde semiotiek en het werk van Freud - waarvan een aantal punten in Lacaniaanse zin waren geïnterpreteerd - vormden het kader waarbinnen Metz filmbeelden analyseerde. Elders[2.] zijn kritische kanttekeningen gezet bij Metz' onderzoeksresultaten.

Deze kanttekeningen leidden tot de conclusie dat Metz' beschouwingen geen beschrijvende uitspraken over filmbeelden mogelijk maken. Argumenten voor deze con-

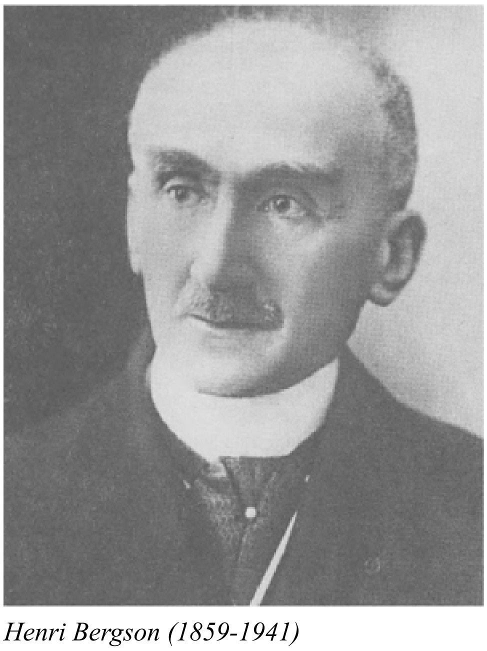
clusie werden ontleend aan de bevinding dat Metz' centrale termen (‘kode’ in Metz (1971) en ‘signifiant’ in Metz (1977), uitermate onduidelijk bleven.

Meer in het bijzonder is het uitgangspunt van Metz (1977) bestreden, dat de structurele taalkunde een geschikte basis vormde om psychologische verschijnselen (voorstellingen, fantasma's) te beschrijven.

2. Een op Bergson geïnspireerd voorstel om filmbeelden te classificeren

Met *Cinéma 1. L'image-mouvement* (1983) en *Cinéma 2. L'image-temps* (1985) wil Gilles Deleuze[3.] twee vragen beantwoorden. De eerste luidt: Op welke manier kan een classificatie worden ondernomen van de beelden en tekens die een film bevat? (I, 7)[4.]. De tweede vraag luidt: Aangenomen dat filmmakers met beelden, in plaats van met concepten denken, van welke aard is dit denkproces dan? (I, 8).

De eerste vraag wordt vanuit andere veronderstellingen beantwoord dan die welke Christian Metz huldigde. Deleuze (II, 39 vv.) acht de structurele taalkunde, c.q. de op deze discipline gebaseerde semiotiek, geen goed kader om filmbeelden naar soort te onderscheiden. Voor de veronderstelling dat filmbeelden met elementen van een taal overeenkomen zijn volgens Deleuze geen steekhoudende argumenten geleverd. De veronderstelde overeenkomst berooft het (film-)beeld van wat volgens Deleuze de meest wezenlijke eigenschap ervan uitmaakt: de beweging (II, 4I).



Henri Bergson (1859-1941)

Binnen de optiek die Deleuze voor zijn onderzoek heeft gekozen kan tussen beide vragen - de vraag naar de aard van beelden in films en de vraag naar het denkproces van filmmakers - verband gelegd worden. Bij zijn analyse gaat Deleuze uit van de opvattingen die Henri Bergson over het bewustzijn heeft ontwikkeld. De faculteiten van het brein: het bewustzijn, de waarneming, de gewaarwordingen, het geheugen en het denken worden door Bergson geanalyseerd als processen waarbinnen beelden

een kardinale rol spelen. Deleuze beroept zich essentieel op Bergsons *Matière et mémoire* (1896).

In dit stuk wil ik nagaan in hoeverre Deleuze's uiteenzettingen over de classificatie van filmbeelden een vruchtbare bijdrage tot de filmwetenschap leveren. Omdat Deleuze zijn voorstellingen baseert op Bergsons analyse van het bewustzijn, zal kort worden ingegaan op een aantal aspecten - en problemen - van Bergsons visie (par. 3). Vervolgens worden de hoofdpunten van Deleuze's classificatiesysteem besproken (par. 4). Ten slotte worden enige algemene conclusies getrokken (par. 5).

3. Bergsons analyse van het bewustzijn

Matière et mémoire wil een analyse geven van het verband tussen lichaam en geest, tussen het bewustzijn en de materiële werkelijkheid. Bergson stelt dat de materiële werkelijkheid een systeem vormt van beelden, die een wetmatig patroon van acties en reacties vertonen. Daarnaast onderscheidt hij een systeem waarin deze beelden

op één specifiek beeld betrokken zouden zijn: het lichaam van het waarnemende subject. Dit tweede systeem vat Bergson op als de materiële werkelijkheid zoals zij waargenomen wordt door het menselijke bewustzijn. Het oogmerk van *Matière et mémoire* is aan te geven welk verband er tussen de twee systemen bestaat (MM, 20)[5.].

Waarom Bergson de materiële werkelijkheid, inclusief het lichaam van het waarnemende subject in termen van beelden wil omschrijven, laat hij in het midden. ALs gevolg hiervan dreigen Bergsons ideeën over de overeenkomsten en verschillen tussen de beide door hem vermelde systemen te blijven steken in hoogst speculatieve postulaten.

Het waarnemende subject vat met zijn bewustzijn nooit meer dan enkele aspecten van de materiële werkelijkheid, aldus Bergson.

Bewuste waarneming is daarom wezenlijk partieel. Zij vindt plaats in functie van specifieke behoeften van het subject (MM, 33).

Eerder stelde Bergson dat de waarneming van specifieke eigenschappen (dimensie, vorm, kleur) van de objecten uit de materiële werkelijkheid afhangt van de afstand tussen deze objecten en het waarnemend subject (MM, 15). Op welke wijze onze behoeften en de afstand tot de waargenomen objecten de perceptie bepalen en wat de relatie is tussen deze twee veronderstelde factoren, laat Bergson in het duister. Op één uitzondering na, bestaat er tussen het lichaam van het waarnemend subject en de waargenomen objecten altijd afstand. Deze uizondering doet zich voor in het geval van de *gewaarwording* (MM, 57v.). Zo noemt Bergson een andere categorie van waarnemen, namelijk die waarbij het lichaam zichzelf waarneemt. Het al of niet bestaan van afstand wordt hier plotseling gehanteerd als een criterium voor het onderscheiden van *soorten* waarneming: 'niet-afstandelijke' gewaarwording en 'afstandelijke' waarneming. Zonder een argument daarvoor te geven, verbindt Bergson (MM, 58) aan dit 'onderscheid' een onderscheid in plaats: gewaarwordingen zouden *binnen*, bewuste waarnemingen van andere objecten dan het eigen lichaam zouden *buiten* het lichaam plaatsvinden. Behalve dat voor deze 'plaatsbepaling' geen argument wordt verschaft, lijkt de uitspraak dat de gewaarwording binnen ons lichaam ontstaat (MM, 59) moeilijk te rijmen met Bergsons eerdere stelling (MM, 27) dat het zenuwstelsel geen rol speelt bij het ontstaan van waarnemingsbeelden. Aangenomen dat de gewaarwording binnen het lichaam plaatsvindt, waar zouden de beelden van de gewaarwording ontstaan, als zij buiten het zenuwstelsel ontstaan?

Een ander - even problematisch - onderscheid dat Bergson probeert te maken is dat tussen waarnemingsbeelden en herinneringsbeelden.

Beide soorten beelden gaan, zegt Bergson (MM, 148), onmerkbaar in elkaar over. In de manier waarop zij zich aan het bewustzijn presenteren, lijkt nauwelijks verschil te bestaan. Ik vermeldde al Bergsons opvatting dat de bewuste waarneming die aspecten van een object 'belicht' die in een gegeven situatie 'nuttig' zijn.

Ook het geheugen, zo merkt Bergson (MM, 188) op, richt zich, bij de presentatie van herinneringsbeelden aan het bewustzijn, op die aspecten welke het meest 'nuttig' zijn in een gegeven situatie.

Toch probeert Bergson onderscheid te maken tussen waarnemings- en herinneringsbeelden. Alle waarnemingsbeelden blijven als herinneringsbeelden bestaan. Het onderscheid lijkt gemaakt te kunnen worden op grond van de temporele dimensie (heden/verleden) waar waarnemings-, respectievelijk herinneringsbeelden,

gesitueerd kunnen worden. Maar ook ten aanzien van de drie tijdsdimensies (heden, verleden, toekomst) merkt Bergson op dat zij onmerkbaar in elkaar overgaan. Wat ik 'heden' noem is al verleden op het moment dat ik 'heden' zeg en op dat moment is de toekomst al begonnen (MM, 153). Zelfs zegt Bergson dat wat we waarnemen al het verleden is (MM, 167). Om te weten dat we met een beeld uit het verleden te maken hebben moeten we ons van meet af aan in het verleden plaatsen (MM, 149v.) Deze formulering is een volmaakt voorbeeld van begging the question.[6.]

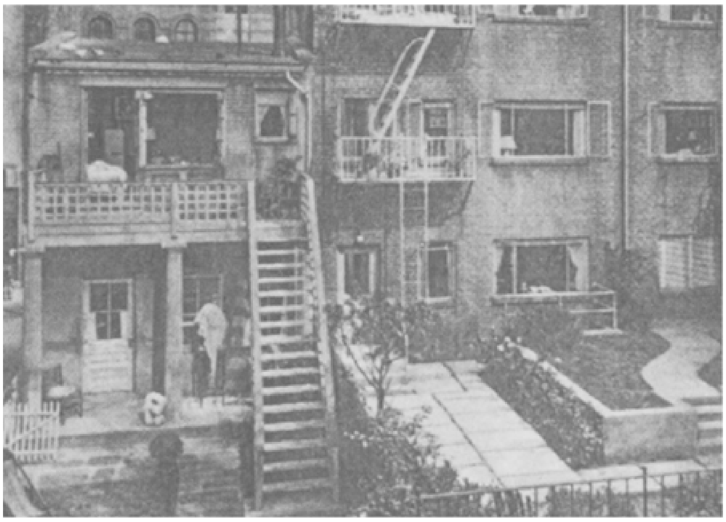
Bergson lanceert nog andere overwegingen die betrekking hebben op het onderscheid tussen waarnemings- en herinneringsbeelden. Hij vergelijkt de menselijke geest met een kegel. In het punt dat de top van de kegel uitmaakt vindt de waarneming van mijn eigen lichaam plaats.

De basis van de kegel omvat alle herinneringsbeelden. Deze herinneringsbeelden zijn 'virtueel', waarmee bedoeld wordt dat zij in een gegeven situatie geen, in een andere situatie wel toegang tot het bewustzijn hebben (MM, 180). Ruimtelijke overwegingen, d.i. overwegingen die de plaats betreffen welke binnen de kegel wordt ingenomen lijken een aanknopingspunt te bieden om tussen waarnemings- en herinneringsbeelden te onderscheiden: aan de basis van de kegel bevinden zich uitsluitend herinneringsbeelden. Maar de beschouwingen van Bergson leveren geen enkele aanwijzing hoe het bedoelde onderscheid gemaakt kan worden. De plaats die een beeld binnen de kegel inneemt wordt door Bergson geanalyseerd in termen van de variabele mate waarin de bewuste waarneming herinneringsbeelden en waarnemingsbeelden omvat. Dat de bewuste waarneming beide typen beelden omvat had Bergson al geponeerd. Hij zou nu moeten aangeven op welke wijze een gegeven mate van bewustzijn samenhangt met het combineren van herinnerings- en waarnemingsbeelden. Op dit punt gaat Bergson niet in. Ook het onderscheiden traject waarlangs waarnemings-, respectievelijk herinneringsbeelden zich aan het bewustzijn zouden presenteren levert geen inzicht in de gronden waarop tussen beide soorten beelden kan worden onderscheiden. Volgens Bergson (MM, 142) volgen waarnemingsbeelden een 'centripetaal' traject, van de waargenomen objecten naar het waarnemingsorgaan; herinneringsbeelden zouden een 'centrifugaal' traject volgen, van de zuivere ('virtuele') herinneringsbeelden naar het waarnemingsorgaan. Aan een ruimtelijk onderscheid (buiten/binnen het lichaam) wordt een onderscheid tussen traject (centripetaal/centrifugaal) gekoppeld, dat op zijn beurt weer in verband wordt

gebracht met een onderscheid tussen soorten beelden. Voor deze koppelingen ontbreekt elk argument. Voorts lijkt Bergson het onderscheid tussen waarnemings- en herinneringsbeelden te willen baseren op een onderscheid in origine. Bergsons beschouwingen komen echter neer op de stelling dat waarnemingsbeelden ontstaan wanneer objecten worden waargenomen en dat herinneringsbeelden voortkomen uit de ‘zuivere herinnering’ - het totaal aan virtuele herinneringsbeelden. Bij deze poging om een verschil in aard terug te voeren op een verschil in origine, wordt wat uitgelegd moet worden (waarneming, herinnering) simpelweg bekend verondersteld.

4. Deleuze's classificatie van filmbeelden

Deleuze baseert zijn beschouwingen op de filosofie van Bergson. Diens opvattingen zijn, zoals ik heb laten zien, allesbehalve eenduidig. Het beroep op Bergson verkleint de kans zeer dat men eenduidige beweringen formuleert. Ook wanneer men afwijkt van stellingen die door Bergson naar voren zijn gebracht, zonder ze in voorkomende gevallen door eenduidige te vervangen, komt men noodzakelijkerwijs tot het doen van meerzinnige beweringen.



De Hitchkockbiografie van François Truffaut

Deleuze onderscheidt twee hoofdcategorieën filmbeelden: *l'image mouvement* en *l'image-temps*. In elk deel van *Cinéma* staat één van deze soorten beelden centraal. Deleuze's stelling luidt dat het *image-mouvement* karakteristiek is voor alle films die tot de jaren veertig zijn gemaakt en dat, met het Italiaanse neo-realisme, een ander type filmbeelden de overhand gaat krijgen, die onder de noemer *image-temps* vallen. Dit type filmbeeld is volgens Deleuze gecreëerd om de ‘crisis’ waarin het *image-mouvement* in de jaren dertig geraakte te boven te komen. Het werk van Hitchcock zou deze ‘crisis’ markeren (I, 270 vv.).

4.1. Omschrijvingen van het image-mouvement

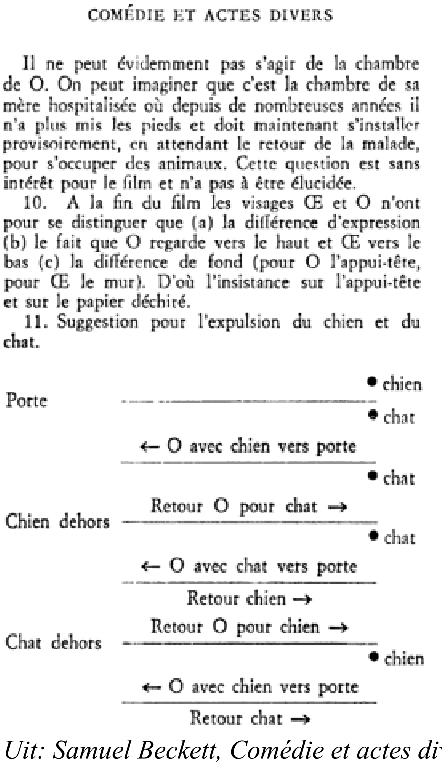
Een film wordt door Deleuze opgevat als een systeem van beelden (I, 23). Volgens Bergson staan beelden altijd in een dynamische relatie tot elkaar. Deleuze laat deze opvatting gelden voor de filmopname en zegt dat een filmopname beelden in hun dynamische onderlinge relaties geeft. Hij stelt de opname gelijk aan het *image-mouvement* (I, 36; II, 50).

Deleuze stelt (I, 34) dat de opname - het *image-mouvement* - als een bewustzijn opereert. De beelden waaruit een opname bestaat zijn door een camera 'waargenomen'. Ter nuancering van de metafoor van de camera als bewustzijn (I, 34) benadrukt Deleuze echter, met een beroep op Bergson, dat er een verschil bestaat tussen de menselijke waarneming en de waarneming door de camera.

Kenmerkend voor het eerste type waarneming acht hij, net als Bergson, dat het menselijke bewustzijn altijd on-

derscheid maakt tussen objecten; de camera als ‘waarnemer’ zou geen onderscheidingen tussen objecten treffen. Merkwaardig is dan Deleuze's argument om het *image-mouvement* met een bewustzijn te vergelijken. Dit argument luidt dat het *image-mouvement* net als het menselijk bewustzijn onderverdelingen treft. Dit is in tegenspraak met de zojuist geresumeerde karakteristiek van de waarneming door een camera, namelijk dat deze geen onderscheidingen treft.

Ik heb aangegeven dat Bergson twee systemen postuleert: één waarin beelden onderling wetmatige relaties onderhouden en één waarin deze beelden betrokken zouden zijn op één specifiek beeld - het lichaam van het subject dat als ‘waarnemingscentrum’ fungeert. Beide systemen acht Bergson van fundamenteel verschillende aard. Deleuze's overweging om het *image-mouvement* als een type waarnemingsbeeld op te vatten luidde dat er een instantie is - de camera - die als ‘centrum’ van het *image-mouvement* fungeert. Het is dan inconsequent om van Becketts *Film* te beweren dat deze het *image-mouvement* in zijn ‘zuivere centrumloosheid’ geeft (I, 97) en dat er op deze grond sprake zou zijn van een ‘waarneming van de waarneming’ (I, 98). De stellingname is evenmin te rijmen met de beschouwingen die Deleuze later over het *image-temps* ontwikkelt, met name waar gezegd wordt dat dit type beeld, in tegenstelling tot het *image-mouvement*, ‘abnormale’, d.i. ‘centrumloze’ bewegingen exemplificeert (II, 52v.).


COMÉDIE ET ACTES DIVERS

Il ne peut évidemment pas s'agir de la chambre de O. On peut imaginer que c'est la chambre de sa mère hospitalisée où depuis de nombreuses années il n'a plus mis les pieds et doit maintenant s'installer provisoirement, en attendant le retour de la malade, pour s'occuper des animaux. Cette question est sans intérêt pour le film et n'a pas à être élucidée.

10. A la fin du film les visages Œ et O n'ont pour se distinguer que (a) la différence d'expression (b) le fait que O regarde vers le haut et Œ vers le bas (c) la différence de fond (pour O l'appui-tête, pour Œ le mur). D'où l'insistance sur l'appui-tête et sur le papier déchiré.

11. Suggestion pour l'expulsion du chien et du chat.

Uit: Samuel Beckett, Comédie et actes divers, Paris Minuit 1972

FILM

Chien dehors — Retour O pour chat →
• chat
← O avec chat vers porte
Retour chien →
Chat dehors — Retour O pour chien →
• chien
← O avec chien vers porte
Retour chat →
Chien dehors — Retour O pour chat →
• chat
← O avec chat vers porte
Retour chien →
Chat dehors — Retour O pour chien →
• chien
← O avec chien vers porte
Retour chat
etc. jusqu'à
Chien et chat dehors — Retour O vers serviette

12. Photos.
1. Bébé. Sa mère le tient dans ses bras. Il sourit à l'objectif. Grandes mains de la mère. Ses yeux sévères le dévorent. Son grand chapeau d'autrefois surchargé de fleurs.

4.2. Omschrijvingen van het image-temps

Zoals gezegd, meent Deleuze dat het *image-mouvement*, met name één van zijn soorten, het *image-action*, aan het eind van de jaren dertig in een 'crisis' raakte. Hiermee wil Deleuze volgens mij zeggen dat de filmmakers in de jaren dertig sceptischer werden over de gangbare manier om te filmen en meer over de aard van filmbeelden gingen nadenken. Steun voor deze opvatting denk ik te kunnen ontlenen aan Deleuze's (I, 278) uitspraak: 'de geest van de film vereist steeds meer nadenken.'[7.] Overigens laat Deleuze na, zijn stelling dat er sprake was van een crisis te onderbouwen met verwijzingen naar de stellingname van critici, ontwikkelingen in de filmproduktie en in de omvang en samenstelling van het publiek voor films. Zijn analyse blijft volledig 'immanent': het idee dat er een fundamenteel ander type filmbeeld wordt gecreeërd, leidt tot de conclusie dat het tot dan toe gangbare type filmbeeld een 'crisis' doormaakt.

De 'crisis' van het *image-mouvement* manifesteert zich volgens Deleuze (I, 277) doordat bij bepaalde personages in films de senso-motorische processen die het continue en 'normale' verloop van handelingen regelen verbroken zijn.[8.] Het kenmerk van het *image-temps* zou zijn dat het

‘abnormale bewegingen’ weergeeft of doorloopt (II, 53; 57). In zijn beschouwingen heeft Deleuze voortdurend beide zaken tegelijk op het oog: de beweging die een beeld weergeeft en die het zou doorlopen. Beide zaken zijn echter fundamenteel verschillend.

Deleuze's uiteenzettingen over het *image-mouvement* en het *image-temps* zijn ook hier gebaseerd op zeer gedeeltelijke en zeer vrij gehanteerde analogieën met Bergsons opvattingen over de rol van beelden in de bewuste waarneming. Bergson analyseert deze waarneming als een senso-motorisch proces waarin waarnemingsbeelden, gewaarwordingen en herinneringsbeelden optreden. Dit proces leidt tot ‘handelingen’. Analoog aan deze analyse onderscheidt Deleuze, nu binnen films, *images-perception*, *images-affection* en *images-action.* (I, 83vv). De analogie is op één punt heel duidelijk onvolledig: herinneringsbeelden (*images-souvenir*) worden door Deleuze in zijn analyse van het *image-mouvement* buiten beschouwing gelaten.[9] Het bezwaar dat tegen deze analogieredenering kan worden ingebracht luidt dat zij hoogst kwestieus is: in welk opzicht komen waarnemingen, gewaarwordingen en handelingen overeen met filmbeelden als, respectievelijk, *image-perception*, *image-affection* en *image-action*? Waarom exemplificeren deze drie soorten beelden het *image-mouvement*? De overeenkomsten tussen de net genoemde zaken liggen louter in het feit dat de benamingen van onderscheiden verschijnselen talige elementen met elkaar gemeen hebben (woorden als ‘perception’, ‘affection’ en ‘action’, het betekeniselement ‘beweging’). Deze talige overeenkomst levert natuurlijk geen enkele grond om aan te nemen dat de verschijnselen die door de desbetreffende namen worden aangeduid eigenschappen gemeen zouden hebben.

We kunnen nu de impliciete stappen reconstrueren op basis waarvan Deleuze tot de conclusie komt dat het *image-temps* de ‘verbreking’ van senso-motorische processen zou veronderstellen. Deze stappen zijn de volgende. Gegeven dat handelingen en *images-action* essentieel op senso-motorische processen berusten, dan mogen we, wanneer handelingen ‘vreemd’ lijken de conclusie trekken dat de senso-motorische processen die aan deze handelingen ten grondslag liggen verbroken zijn. Gegeven dat het *image-action* een vorm is van het *image-mouvement*, en dat het *image-mouvement*, net als het *image-action* berust op normaal verlopende senso-motorische processen, dan mogen we aan de bevinding dat er een verbreking is opgetreden van deze senso-motorische processen de conclusie verbinden dat er niet meer voldaan is aan de voorwaarde waaronder een *image-mouvement* optreedt. Er moet dan sprake zijn van een wezenlijk ander type filmbeeld. De bezwaren tegen deze stappen liggen voor de hand: wat hier als ‘gegeven’ wordt aangenomen, is zuiver speculatief. Er wordt geen enkel argument aangevoerd voor de gelegde verbanden. Een verdere speculatieve stap is, dat Deleuze aan de indruk dat bewegingen ‘vreemd’ zijn, de conclusie verbindt dat de senso-motorische processen die aan deze bewegingen ten grondslag liggen geheel en al verbroken zijn.

Een fundamenteel verschil tussen het *image-mouvement* en het *image-temps* is volgens Deleuze (cf. I, 46v; II, 51, 54 v.), dat het eerstgenoemde type beeld een directe presentatie van de tijd zou kunnen leveren. Ook de karakteristiek van het *image-temps* berust op goeddeels impliciete, en zeer speculatieve, analogieën met Bergsons stellingen.

Zoals vermeld, vergelijkt Bergson de menselijke geest met een kegel. Aan de 'top' vindt de waarneming van het eigen lichaam plaats. De 'basis' van de kegel omvat alle - virtuele - herinneringsbeelden. Aan de top 'concentreert' het bewustzijn zich om waarnemingen in de actuele werkelijkheid te doen, aan de basis is het het bewustzijn 'ontspannen' het functioneert er zoals in de droom (MM, 181, 192). Het *image-temps* komt volgens Deleuze (II, 79) overeen met beelden zoals die in de droom optreden.[10.] Deze karakteristiek van het *image-temps* berust op een uiterst scheve analogie met Bergsons analyses. Het *image-temps* veronderstelt volgens Deleuze een verbreking van senso-motorische mechanismen. Bergson ontkent echter expliciet dat deze mechanismen in de droom anders zouden functioneren dan in de bewuste waarneming. Alleen het bewustzijn, m.n. de 'hogere functies van de intelligentie' (Bergson 1946: 101) zouden zich in de droom, ontspannen - de senso-motorische processen verlopen op dezelfde wijze als in het waakleven. Maar vooral kan tegen deze analyse worden ingebracht dat de opvatting van het *image-temps* als een droombeeld niet te rijmen valt met Deleuze's stelling dat de waarneming door een camera fundamenteel verschilt van de menselijke waarneming. Deleuze volgt Bergson waar deze beweert dat de basis van de kegel herinneringsbeelden omvat.[11.] Hoe zou een camera 'herinneringen' kunnen hebben?

Het *image-temps*, ook wel *image-cristal* genoemd, zou volgens Deleuze (II, 109) een directe presentatie van de tijd leveren.

Dit komt, meent Deleuze, doordat het *image-cristal* een combinatie is van een actueel en een virtueel beeld, en als zodanig heden (dat wat actueel is) en verleden (dat wat virtueel is) presenteert. De tijd, zegt Deleuze (II, 109), is de scheiding tussen heden en verleden en deze scheiding ziet men in het *image-cristal*, 'dat voortdurend de twee onderscheiden beelden combineert waaruit het bestaat: het actuele beeld van het heden dat voorbijgaat en het virtuele beeld van het verleden dat blijft bestaan: onderscheiden en toch onderscheidbaar en des te ononderscheidbaarder naarmate het onderscheidener is, omdat men niet weet wat het ene en wat het andere beeld is.'

Dit verbale vuurwerk levert geen houdbare beschrijving op van het *image-temps.* Men kan, met Bergson, onbewust herinneringsbeelden 'virtueel' noemen. Deze term drukt uit dat zij in het bewustzijn opgenomen kunnen worden. Wanneer herinneringsbeelden tot het bewustzijn zijn doorgedrongen, kan men ze 'actueel' noemen. Deleuze's stelling dat men virtuele beelden kan *zien*, is een contradictie van hetzelfde type als de bewering dat sommige vrijgezellen getrouwd zijn. Ook zijn uitspraak dat twee beelden zowel onderscheiden als ononder-

scheidbaar zijn, moet als een contradictie worden aangemerkt.

Groucho speelt Captain Spaulding

4.3. Deleuze's beroep op de semiotiek van Peirce

Op tal van plaatsen in zijn betoog zegt Deleuze het werk van Peirce van groot belang te achten. De verschillende soorten beelden die tot het *image-mouvement* worden gerekend krijgen benamingen als 'icoon', 'index', die aan de semiotiek van Peirce zijn ontleend (II, 48v.). Hierbij tekent Deleuze (II, 48) aan dat hij een andere opvatting van tekens heeft dan Peirce en diens termen in een andere betekenis gebruikt. Natuurlijk relativeert het belang van Peirce's ideeën voor Deleuze aanzienlijk.

Bovendien maakt dit ook de terminologische ontleningen arbitrair.

De verschillende typen filmbeelden die Deleuze heeft geprobeerd te onderscheiden worden door hem als verschillende typen tekens geïnterpreteerd. Maar aan deze tekens geeft Deleuze geen andere omschrijving dan die hij al eerder gaf van de filmbeelden die met de desbetreffende tekens overeen zouden komen. Dit maakt de toekenning van namen van tekens aan namen van filmbeelden overbodig. De interpretatie leidt er niet toe dat het gebruik van de namen van filmbeelden eenduidiger wordt. Juist de aspecten van tekens of beelden die binnen een tekenleer zouden moeten worden verduidelijkt - hun onderlinge relaties en hun vermogen om naar zaken te verwijzen - blijven bij Deleuze hoogst onduidelijk. In zijn uiteenzettingen postuleert Deleuze zeer veelsoortige relaties tussen filmbeelden onderling en tussen filmbeelden en andere zaken dan filmbeelden. Deleuze suggereert dat het filmbeeld middels deze relaties naar iets wijst, iets uitdrukt, iets presenteert, maar deze suggesties blijven loos.

Noch de aard van deze relaties, noch de voorwaarden waaronder zij optreden worden door Deleuze aangegeven: het *image-perpection* 'verwijst' naar degene die waarneemt (I, 104), het *image-action* 'is het verband tussen specifieke milieus en gedragingen' (I, 196); het *image metale* 'neemt als objecten van het denken zaken die buiten het denken bestaan' (I, 268); het *image-mouvement* 'drukt het geheel uit

dat verandert' (II, 51); afwijkende bewegingen 'leveren een directe presentatie van de tijd' (II, 54).

Ook gebruikt Deleuze overwegingen die Peirce specifiek en uitsluitend betrekking op *tekens* liet hebben om tal van zeer verschillende zaken te bespreken. Peirce's (vertaalde) term 'tiercéité' heeft voor Deleuze betrekking op een specifieke relatie van verwijzing, waarbij een zaak naar zichzelf verwijst door twee andere zaken met elkaar in verband te brengen (II, 45).

Even later (II, 47) wordt 'tiercéité' toegekend aan een specifiek filmbeeld, het *image-relation.* In een beschouwing over de Marx Brothers, zegt Deleuze (I, 269) dat zij een *image mentale*, d.i. een *image-relation*, uitmaken - zij zijn met zijn drieën.[12.] Deze denominatie zou dan

weer eminent van toepassing zijn op één van de broers, Groucho, 'degene die interpreteert, symbolische daden verricht en abstracte relaties legt' (I, 269). Hier worden totaal verschillende zaken een relatie, een type filmbeeld, een groep acteurs en één acteur uit deze groep, i.e. de rol die hij speelt, alle onder de noemer 'tiercéité' gebracht.

5. Conclusies

In het voorafgaande zijn enige bevindingen gepresenteerd die de conclusie rechtvaardigen dat Deleuze's *Cinéma 1* en *2* - een classificatie-stelsel omvatten waarin allerlei verschijnselen op zeer problematische gronden onder bepaalde termen worden gesubsumeerd, respectievelijk tot onderscheiden klassen worden gerekend. De subsumptie van een verschijnsel onder een term geschiedt op basis van hoogst aanvechtbare analogieën; onderscheidingen tussen verschijnselen vinden plaats op basis van overwegingen die niet zelden contradictoir zijn. Eenmaal gesuggereerde onderscheidingen worden soms op arbitraire wijze 'teruggenomen'.

Deleuze's werk behoort tot een vorm van kunstbeschouwing waarbinnen rudimentaire aandacht bestaat voor de noodzaak om termen zo eenduidig mogelijk te omschrijven en de voorwaarden aan te geven waaronder een term wel of niet van toepassing is op een verschijnsel. Wanneer Deleuze drie typen *image-mouvement* - drie termen uit zijn 'theorie' - heeft geïntroduceerd, zegt hij: 'de drie typen beelden die op het doek komen, kunnen in de praktijk makkelijk worden geïdentificeerd, ook al beschikken we zelfs niet over expliciete criteria.' (I, 102). Men kan, met Bergson (1985: 188), van mening zijn dat de weergave van een verschijnsel door een 'beeld' minder welomschreven is dan door goed gedefinieerde termen; men kan, met Deleuze, van mening zijn dat filmmakers 'met beelden denken' - dit ontslaat een kunstbeschouwer echter niet van de plicht, om de weergave van verschijnselen via beelden op een zo eenduidig mogelijke wijze te omschrijven. De mate waarin termen 'eenduidig' genoemd kunnen worden, zal altijd relatief zijn. Wie in het geheel niet naar een optimum aan eenduidigheid streeft, loopt het risico arbitraire en contradictoire mededelingen over een object van onderzoek te doen.

Mogelijk zijn Deleuze's verbale exuberantie en zijn geneigdheid termen van betekenis te laten veranderen groter dan bij andere kunstbeschouwers het geval is. Maar de problemen die zijn uiteenzettingen oproepen zijn van exact dezelfde aard als die welke omtrent het werk van tal van literatuurbeschouwers naar voren zijn gebracht. Er werd een nauw verband geconstateerd tussen het hanteren van meerzinnige termen enerzijds, en het opzetten van speculatieve analogie-redeneringen en het begaan van contradicties, anderzijds.[13]

Tegen het type analyse als in dit stuk ondernomen, is vaak ingebracht dat zij pedanterwijze een overmaat aan precisie aan de kunstbeschouwing oplegt.[14] Kunst, c.q. literatuur, zou 'anders' benaderd moeten worden. Degene die zich keren tegen wat in hun ogen afkeurenswaardige scherpslijperij is, zouden echter moeten aangeven, ofwel dat in de door hen omhelsde vorm van kunstbeschouwing het optreden van speculatieve analogieën en contradicties in aanvaardbare mate vermeden kan worden,

ofwel dat het optreden van deze zaken geen afbreuk doet aan het cognitieve belang van de mededelingen die over kunstwerken worden gedaan.

(Ik dank C.J. van Rees voor zijn commentaar op een eerder versie van dit stuk.)

Literatuur

- Bergson, H. 1946. *L'énergie spirituelle.* Paris: Presses Universitaires de France. [1919]
- Bergson, H. 1982. *Matrière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit Paris: Presses Universitaires de France (Coll. 'Quadrige').* [1896]
- Bergson, H. 1985. *La pensée et le mouvant.* Paris: Presses Universitaires de France (Coll 'Quadrige'). [1938]
- Bürger, P. 1974. *Theorie der Avantgarde.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deleuze, G. 1966. *Le Bergsonisme.* Paris: Presses Universitaires de France.
- Deleuze, G. 1983. *Cinéma 1. L'image-mouvement. Paris: Minuit.*
- Deleuze, G. 1985. *Cinéma 2. L'image-temps.* Paris: Minuit.
- Genette, G. 1983. *Nouveau discours du récit.* Paris: Seuil.
- Mertens, A. 1986. Theorie, empirisch onderzoek en ambacht. Universiteit en literatuur. In: T. van Deel e.a. (red.): *Het literair klimaat 1970-1985.* Amsterdam: De Bezige Bij, pp. 46-66
- Metz, C. 1971. *Langage et cinéma.* Paris: Larousse.
- Metz, C. 1977. *Le signifiant imaginaire.* Psychanalyse et cinéma. Paris: Union Générale des Editions.
- Oversteegen, J.J. 1986. *Anastasio en de schaal van Richter, Bespiegelingen over literatuur, filosofie, literaire kritiek en literatuurwetenschap.* Utrecht: Hes Uitgevers.
- Rees, C.J. van. 1983. Advances in the empirical sociology of literature and the arts: The institutional approach. *Poetics* 12, 285-310.
- Rees, C.J. van 1985. Consensusvorming in de literatuurkritiek. In: H. Verdaasdonk (red.): *De regels van de smaak.* Amsterdam: Joost Nijsen, pp. 59-85.
- Rees, C.J. van. 1986. *Literary theory and criticism. Conceptions of literature and their application.* Diss. Rijksuniversiteit Groningen.
- Verdaasdonk, H. 1974. Semiotiek en film. Het begrip 'kode' bij Christian Metz. De Revisor I, 9&/10, 81-85.
- Verdaasdonk, H. 1980. Analogieën bij Christian Metz. Skrien 101, 37-40.
- Verdaasdonk, H. 1981. *Literatuurbeschouwing en argumentatie.* Amsterdam: Huis aan de drie grachten.
- Verdaasdonk, H. 1983. Social and economic factors in the attribution of literary quality. Poetics 12, 383-195.
- Verdaasdonk, H. 1985a. Literatuursociologie, in: R.T. Segers (red.): *Vormen van literatuurwetenschap.* Groningen: Wolters-Noordhoff, pp. 115-136.
- Verdaasdonk, H. 1985b. The influence of certain socio-economic factors on the composition of the literary programs of large Dutch publishing houses. Poetics 14, 575-608.
- Verdaasdonk, D. en H. Verdaasdonk, 1981. Film en filmreceptie volgens Christian Metz. Tijdschrift voor Theaterwetenschap 6, 4-19.

- SANDRA VAN BEEK is filmjournaliste (Skoop en Volkskrant) en scenarioschrijfster. Zij heeft een aantal jaren in de Verenigde Staten gewerkt en scenario's geschreven met Tony Garcia en was betrokken bij De American

Independence Film. Op dit moment werkt zij als publiciteitsmedewerkster bij de Melkweg in Amsterdam.

- KLAUS BEEKMAN is universitair hoofddocent aan het instituut voor Nederlandistiek aan de Gemeente-Universiteit van Amsterdam. In 1984 publiceerde hij *De reportage als literair en avantgardistisch genre*, diss., Rijksuniversiteit Utrecht.
- REINHOLD BERTLEIN is correspondent voor verschillende Duitstalige bladen. Hij schrijft met name over film en andere kunsten. Voorts publiceert hij artikelen in Skrien.
- LEO DE BOER is filmmaker. In 1983 maakte hij samen met Jurriën Rood de documentaire *De weg naar Bresson*, waarin systematisch een indruk wordt gegeven van Bressons filmstijl mede a.d.h. van fragmenten uit zijn films.
- MARION DERKSEN is free-lance filmjournaliste.
- ATE DE JONG is filmmaker. Zijn laatste bioscoopfilm *In de schaduw van de overwinning* draaide begin 1986. Hij heeft een column over film in het dagblad Het Parool.
- STAN LAPINSKI is free-lance filmjournalist en werkt mee aan scenario's. Hij is een aantal jaren hoofdredacteur geweest van Film- en TVmaker.
- WILLEM THIJSSEN is filmproducent. Hij was in de jaren zeventig medeoprichter van Fugitive Cinema en heeft zich intensief ingezet voor de artistieke Nederlandse en Belgische film. Met Linda van Tulden heeft hij in 1984 *De toekomst van '36* geregisseerd over de Spaanse anarchisten tijdens de Spaanse burgeroorlog.
- DOROTHEE VERDAASDONK is universitair docente Film en Televisie aan het instituut voor Theaterwetenschap van de Rijksuniversiteit Utrecht. Zij heeft een drietal boeken gepubliceerd over de situatie van Nederlandse filmmakers: *De Eerste Golf*, Utrecht 1983, *De Brede Stroom*, Utrecht, 1984, *Nederland, Filmland* Amsterdam, 1985. Zij is filmmedewerkster aan Film en TVmaker en Opzij.
- HUGO VERDAASDONK is hoogleraar literatuursociologie aan de Katholieke Hogeschool Tilburg. Onder zijn redactie verscheen *De regels van de smaak*, Amsterdam, 1985, waaraan verschillende gerenommeerde literaire critici meewerkten.

Eindnoten:

1. Voor enige analyses van de rol die sociale en economische factoren spelen in de toekenning van eigenheid en kwaliteit aan literaire teksten, vgl. Verdaasdonk (1983, 1985a +b) en Van Rees (1983, 1985). In november 1986 verschijnt een speciaal nummer van TTT/Interdisciplinaire Tijdschrift voor Taal- en Tekstwetenschap dat geheel gewijd is aan het empirische onderzoek, dat wordt verricht door de leden van het werkverband Literatuursociologie aan de Katholieke Hogeschool Tilburg.
2. Vgl. Verdaasdonk (1974) over Metz (1971); vgl. Verdaasdonk (1980) en Verdaasdonk/Verdaasdonk (1981) over Metz (1977).
3. Gilles Deleuze is hoogleraar filosofie in Parijs. Hij publiceerde boeken over Nietzsche, Kant, Bergson en Spinoza. In zijn werk staat de vraag centraal welke reconstructie kan worden

ondernomen van de denkprocessen die in het dagelijks leven worden voltrokken. Vgl. *Différence et répétition* (1969), *Logique de sens* (1969) en *Rhizome* (1976, i.s.m. Félix Guattari)

4. Paginaverwijzingen naar Cinéma 1, respectivelijk Cinéma 2, vinden plaats door middel van een Romeinse één, respectievelijk een Romeinse twee, gevolgd door het desbetreffende bladzij-nummer in Arabische cijfers: 'I, 90' betekent: Cinéma 1, p. 90; 'II, 41' betekent: Cinéma 2, p. 41.
5. 'MM', gevolgd door Arabische cijfers, duidt het desbetreffende paginanummer van *Matière et mémoire* aan. De editie waarnaar verwezen wordt is die welke in 1982 in de 'Collection Quadrige' uitkwam.
6. Deleuze (1966: 52vv.) wijst erop dat dit idee, volgens hetwelke we ons met een 'sprong' binnen bepaalde regionen van het Zijn situeren ook in Bergsons analyse van de taal wordt aangewend. Deleuze uit geen scepsis over Bergsons 'sprong'-metafoor.
7. Deze opvatting lijkt overeen te komen met het idee dat bepaalde ontwikkelingen in de kunst op een toename van inzicht in het verschijnsel kunst duiden. (vgl. bijvoorbeeld Bürger 1974: 22vv.). Elders suggereert Deleuze (II, 58) echter dat hij dit idee niet voor zijn rekening neemt.
8. Vgl. termen als 'rompu' (II, 50), 'coupé' (II, 80), 'rupture' (II, 220).
9. Het *image-souvenir* komt alleen ter sprake in de beschouwingen over het *image-temps*, vgl. II, 62vv.
10. Deze omschrijving brengt Deleuze tot uitgebreide beschouwingen over de relatie tussen verbeelding en werkelijkheid, onwaarheid en waarheid die kenmerkend zou zijn voor de na-oorlogse films, vgl II, 165vv.
11. Vgl. Berson over deze 'basis': '...De persoonlijke herinneringen, waaraan een precieze plaats is toegekend, en waarvan de chronologische volgorde de loop zou aangeven van wat in ons leven is voorbijgegaan, vormen in hun geheel het laatste en het ruimste omhulsel van ons geheugen.' (MM, 116). Deleuze (II, 77) citeert deze zinsnede als volgt: '...De droom vormt blijkbaar het grootste traject of het meest ruime omhulsel van alle trajecten [in ons geheugen].
12. In *The Cocoanuts* (1929), *Monkey Business* (1931) en *Horse Feathers* (1933) treden *vier* Marx Brothers op.
13. De stelling wordt met tal van voorbeelden onderbouwd in Verdaasdonk (1981: 72vv; 15vv.)
14. Vgl. bijvoorbeeld Genette (1983: 15vv.) over de analyse van zijn werk door Van Rees en de reactie hierop van Van Rees (1986: 133vv.).

Register

Tijdschriften die zich jaargang na jaargang opstapelen, verliezen hun gebruikswaarde. Je hebt het bijvoorbeeld over Willem Kloos, je herinnert je een artikel over hem in BZZLLETIN, ook een gedicht. Hoe vind je die terug?

Bijgaand register is géén volledig personen - en titel-, laat staan zakenregister. Het is samengesteld met het oog op die bruikbaarheid. Wij zijn er van uitgegaan, dat de gebruiker van dit register genoegen neemt met een opgave van wie over wat in BZZLLETIN heeft geschreven, en wie wat heeft gepubliceerd. Hierbij is een onderscheid gemaakt tussen beschouwende bijdragen over een auteur en/of werk en zgn. oorspronkelijke bijdragen, te weten poëzie, proza of essay. Een onderscheid dat tamelijk artificieel is en zeker discutabel, waarbij bovendien de grenzen nogal eens moeilijk te trekken zijn. We menen dat het gemaakte onderscheid de gebruikswaarde van dit register ten goede komt. In de praktijk zal blijken, dat het gemaakte onderscheid nauwelijks problemen oplevert; het (gemakkelijk) kunnen terugvinden staat immers voorop.

Hoe werkt dit register? Een voorbeeld:

Kloos, Willem
INFERNALE IMPRESSIES 129/46
zie JOOSSE, Kees
zie VERGEER, Charles

VERGEER, Charles
Kloos, Willem
'Het Zeesonnet' 129/36

Deze (typografisch geordende) verwijzingen geven aan dat Charles Vergeer over Willem Kloos heeft geschreven, en wel in het bijzonder over zijn gedicht 'Het Zeesonnet', en dat dit artikel te vinden is in BZZLLETIN 129, op pagina 36; dat Willem Kloos een zgn. oorspronkelijke bijdrage in BZZLLETIN heeft gepubliceerd (in nummer 129 vind je dan op pagina 46 dat het een gedicht is; en dat Kees Joosse over Willem Kloos heeft geschreven. Kijk je bij Willem Kloos dan zie je meerdere verwijzingen. Ben je op zoek naar 'Het Zeesonnet', moet je dus die hele lijst aflopen, dwz. de verwijzing opvolgen om dat gedicht te kunnen vinden (in dit geval dus bij Vergeer, Charles), zoals je eerst bij Kees Joosse moet kijken om te vinden waar deze over Francis King heeft geschreven. Toegegeven, het is af en toe wat omslachtig, maar daarentegen enorm ruimtebesparend; een helaas noodzakelijke maatregel.

Tenslotte: bij de zgn. beschouwende bijdragen wordt verwezen naar de pagina waarop het artikel begint. Wordt bijvoorbeeld in het artikel van James Brockway in BZZLLETIN 128 op pagina 77 aandacht besteed aan Francis King, dan is de opgave niettemin 128/73, namelijk de pagina waarop het artikel van James Brockway begint. We hebben hiervoor gekozen om de context, waarin auteurs veelal worden geplaatst,

tot zijn recht te laten komen. Voor de zgn. oorspronkelijke bijdragen geldt deze aansluiting uiteraard niet.

Op- en aanmerkingen die het register van de komende jaargangen ten goede kunnen komen, zijn van harte welkom.

UITGEVERIJ BZZTôH - STILLE VEERKADE 7 - 2512 BE DEN HAAG
TEL. 070-632934

Bzzlletin
Register van de veertiende jaargang nummers 128 t/m 137 1985-1986

ADANK, André
Vries, Hendrik de (over zijn poëzie) 136/10

ADÈR-WINKLER, E.G.C.
Proust, Marcel 133/17

ALBARET, Céleste
zie NAHMIAS-RADOVICI, N.

AMMERS-KÜLLER, Jo van
zie GIEBELS, Ludy

ARP, Hans
GEDICHTEN 136/39
zie DUIJN, Mark van

ASCHENBRENNER, Jan Willem
Marcel Proust Vereniging 133/28

BAINBRIDGE, Beryl
zie BROCKWAY, James

BARNES, Julian
zie BROCKWAY, James

BAUDOIN, Tom
Over de grenzen van het jeugdliteraire realisme 134/19

BEKKERING, Harry
Voskuil, J.J.
'Bij nader inzien' 136/53

BELBÉE, Anne
zie GROENEWEGEN, Marjan

BERGE, Claude van de
LIED VAN DE HYYNY (poëzie) 136/26

BIESHEUVEL, J.M.A.
zie RADSTAKE, Jos

BLOEM, J.C.

zie BUURLAGE, Jos

BODDAERT, Marie
zie EGGELS, Hanneke

BOEF, August Hans den
Broeck, Walter van den 134/43
Calvino, Italo 130/48
Carver, Raymond 133/34
Mulisch, Harry 135/69
Pauka, Tom (over zijn proza) 128/7

BOHEEMEN, Christel van
Dickens, Charles 128/54

BOLL, Michel
Mulisch, Harry **(interview)** *135/3*
Paap, Willem 129/71

BOOMSMA, Graa
ONGEWONE BEWEGINGEN 130/44
Mulisch, Harry 135/65

BORLI, Hans
RUST IN EEN GROTE MILDHEID (poëzie) 130/21

BORNEMAN, Ernest
zie HOVEN, Peter van den
zie HULSENS, Eric

BOYD, William
zie BROCKWAY, James

BREKKE, Paal
GEDICHTEN 130/34

BREKKE, Toril
zie HOUWELING, Feico

BRIEVEN EN COMMENTAREN
Kroon, Dirk over:
'Nijhoffs Awater' 131/68

BRINGSVAERD, Tor Åge
JORGEN MOESWEG NR. 13 130/25

BROCKWAY, James
Bainbridge Beryl
'Watson's Apology' 128/73

‘Mum & Mr. Armitage’ 134/68
Barnes, Julian
‘Flaubert's Parrot’ 128/73
Boyd, William
‘Stars and Bars’ 128/73
Brookner, Anita
‘Hotel du Lac’ 128/73
‘Family and Friends’ 131/61
Burgess, Anthony
‘Flame into Being’ 131/61
Carroll, Lewis
en Lear, Edward 134/27
Fowles, John
‘A Maggot’ 134/68
Holden, Ursula
‘Eric's Choice’ 128/73
Hughes, David
‘The Pork Butcher’ 131/61
King, Francis
‘Act of Darkness’ 128/73
Lodge, David
‘Small World’ 128/73
Murdoch, Iris
‘The Good Apprentice’ 131/61
Murray, John
‘Samarkand’ 128/73
Thomas Ellis, Alice
‘Unexplained Laughter’ 134/68
Unsworth, Barry
‘Stone Virgin’ 134/68
Wilson, A.N.
‘Scandal’ 128/73

BROECK, Walter van den
zie BOEF, August Hans den
zie DIEPSTRATEN, Johan

BROEK, Joop van den
zie SWART, Peter

BROOKNER, Anita
zie BROCKWAY, James

BURGESS, Anthony
zie BROCKWAY, James

BUURLAGE, Jos
Bloem, J.C. 131/44

CALVINO, Italo
zie BOEF, August Hans den

CAPEL, Theo
zie SWART, Peter

CARTENS, Daan
SERVUS! (een amourette) 134/48

CARVER, Raymond
zie BOEF, August Hans den

CELA, Camillo José
zie STEENMEIJER, Maarten

CLÉZIO, J.M.G. le
zie GROENEWEGEN, Marjan

COHEN, Albert
zie GROENEWEGEN, Marjan

COLLIE, Jan van
Hoekstra, Han G
(Over zijn kinderpoëzie) 134/24

COUPERUS, Louis
zie LUKKENAER, Pim
zie TIMMERMANS, Willem

DALBY, Gene
GEDICHT 130/36

DICKENS, Charles
zie BOHEEMEN, Christel van

DIEPSTRATEN, Johan
Broeck, Walter van den **(gesprek)** *134/38*
Ross, Tomas **(gesprek)** *137/3*

DIJKHUIS, J.L.
Reve, Gerard 132/66

DOORN, Johnny van
zie KOOPMAN, Ares

DOVEREN, H. van
Musil, Robert 128/51

DUBOIS, Pierre H.
Emants, Marcellus
en Toergenjew, I.S. 131/24

DUIJN, Mark van
Arp, Hans (over zijn poëzie) 136/38

DUITSTALIGE LITERATUUR
zie ARP, Hans
zie HEIN, Christoph
zie KOEPPEN, Wolfgang
zie MUSIL, Robert

DULLEMEN, Inez van
EEN FIGURANT WANDELT LANGS DE RIJN 133/29

DUYNS, Cherry
PROLEGOMENA (over Mulisch) 135/100
Mulisch, Harry **(gesprek)** *135/101*

EGGELS, Hanneke
Boddaert, Marie 129/83
Meinkema, Hannes, **(gesprek)** *132/23*
Morriën, Adriaan **(gesprek)** *136/3*

EKKERS, Remco
Over jeugdpoëzie 134/3

EMANTS, Marcellus

zie DUBOIS, Pierre H.

ENGELSTALIGE LITERATUUR
zie BAINBRIDGE, Beryl
zie BARNES, Julian
zie BOYD, William
zie BROOKNER, Anita
zie BURGESS, Anthony
zie CARROLL, Lewis
zie CARVER, Raymond
zie DICKENS, Charles
zie FOWLES, John
zie HOLDEN, Ursula
zie HUGHES, David
zie KING, Francis
zie LEAR, Edward
zie LODGE, David
zie MURDOCH, Iris
zie MURRAY, John
zie THOMAS ELLIS, Alice
zie TOWNSHEND, Pete
zie UNSWORTH, Barry
zie WILDE, Oscar
zie WILSON, A.N.
zie YEATS, William Butler

ENT, H. van der
VOCALISE (over klank en ritme) 130/42

ENTROP, Marco
Groeningen, Aug. P. van
en De Nieuwe Gids 129/64

ETTY, Elsbeth
Roland Holst, Henriette (over haar proza) 128/32

FALKEID, Kolbein
ONZE TAFEL IS BEZET 130/35

FERDINANDUSSE, Rinus
zie SWART, Peter

FINK, Ida
DE TIENDE MAN 131/43

FINSE LITERATUUR
zie HAAVIKKO, Paavo
zie WALTARI, Mika

FOWLES, John

zie BROCKWAY, James

FRANSE LITERATUUR
zie BELBÉE, Anne
zie CLÉZIO, J.M.G. le
zie COHEN, Albert
zie LANZMANN, Jacques
zie MICHAUX, Henri
zie PROUST, Marcel
zie SAGAN, Françoise
zie SIMON, Claude

FUNK, Doris
Visuele poëzie voor kinderen? 134/32

GARCÍA LORCA, Federico
zie GIBSON, Ian

GEERAERTS, Jef
zie SWART, Peter

GELENS, W.C.M.
PROUST, Marcel
'Sodome et Gomorrhe I' 133/7

GIBSON, Ian
zie STEENMEIJER, Maarten

GIEBELS, Ludy
Ammers-Küller, J. van
'De opstandigen' 134/63

GOVERS, Albert Jan
GEDICHT 128/20

GROENEWEGEN, Marjan
Belbée, Anne
'Une femme' 131/69
Clézio, J.M.G. le 128/63
Cohen, Albert 134/75
Lanzmann, Jacques 131/69
Michaux, Henri
'Ecuador' 136/66
Sagan, Françoise
'Dierbare herinneringen' 136/66

GROENINGEN, Aug. P. van
zie ENTROP, Marco

HAAVARDSHOLM, Espen
NEDERLAND (grote allegorie) 130/35

HAAVIKKO, Paavo
zie HOEVEN, Adriaan

HAGERAATS, Koos
Jong Oek de
'Cirkel in het gras' 131/37
Mulisch, Harry 135/78

HALBERSTADT-FREUD, H.C.
Proust, Marcel 133/12

HARSKAMP, Jaap T.
Musico-literaire opstellen (5) 128/58
Musico-literaire opstellen (6) 130/52
Musico-literaire opstellen (7) 131/51
Musico-literaire verkenningen (8) 133/62
Musico-literaire verkenningen (8) 136/69
Wilde, Oscar (brieven) 132/77
Toergenjew, I.S. 131/15

HART, Maarten 't
zie JONGE, Harm de

HAVANK
psd. voor Kallen, Hans van der

HEIJDEN, A.F.Th. van der
zie MOOIJ, Rocco

HEIN, Christoph
zie LEMMENS, Harrie

HELLINGA, Gerben
zie SWART, Peter

HILBERDINK, Koen
Verwey, Albert
'Van de liefde die vriendschap heet' 129/53

HOEKSTRA, Han G.
zie COLLIE, Jan van

HOEVEN Adriaan
Haavikko, Paavo 136/33

HOLDEN, Ursula
zie BROCKWAY, James

HOLM, Peter R.
TWEE GEDICHTEN 130/22

HOLT, Kåre
DE LANGE SKITOCHT 130/6

HOUWELING, Feico
Brekke, Toril **(interview)** *130/40*
Noorse literatuur 130/3

HOVEN, Peter van den
Over kinderrijm 134/9

HUBERTS, W.S.
Vestdijk, Simon en
Maeterlinck, Maurice 128/47

HUGHES, David
zie BROCKWAY, James

HULSENS, Eric
Borneman, Ernest
'Studien zur Befreiung des Kindes' 134/16

ITALIAANSE LITERATUUR
zie CALVINO, Italo

JACOBSEN, Rolf
DRIE GEDICHTEN 130/28

JANSMA, Esther
GEDICHTEN 134/62

JAPANSE LITERATUUR
zie OË, Kenzaburo

JEUGDLITERATUUR
zie BAUDOIN, Tom
zie BROCKWAY, James
zie COLLIE, Jan van
zie EKKERS, Remco
zie FUNK, Doris
zie HOVEN, Peter van den

zie HULSENS, Eric

JOHANNESEN, Georg
DE SLEMPERS (poëzie) 130/8

JOHANSEN, Margaret
HET PERSONEELSFEEST 130/13

JONG, Oek de
zie HAGERAATS, Koos

JONGE, Harm de
Hart, Maarten 't
'De kroongetuige' 137/53

JOOSSE, Kees
Büch, Boudewijn
'Het androgyn in ska' 136/22
Kloos, Willem 129/40

KALLEN, Hans van der
zie PASSAGE, J.P.M.

KIEVENAAR, Ivo
GEDICHTEN 128/46

KING, Francis
zie BROCKWAY, James

KLOOS, Willem
INFERNALE IMPRESSIES 129/46
zie JOOSSE, Kees
zie VERGEER, Charles

KOEPPEN, Wolfgang
IN MIJN STAD WAS IK ALLEEN 128/26
zie PLATVOET, Wim

KOOPMAN, Ares
Doorn, Johnny van 133/47
Winter, Leon de 136/51

KORTEWEG, Anton
zie RADSTAKE, Jos

KOSTWINDER, Jan
WITTE PLEKKEN (poëzie) 128/44

KRAAIJEVELD, Ruud A.J.
Mulisch, Harry (en het symbolisme) 135/33

KROON, Dirk
GEDICHTEN 131/72
GEDICHTEN 136/20
zie BRIEVEN EN COMMENTAREN

KUYPER, Sjoerd
HET HUIS AAN DE OVERKANT 134/56

LANZMANN, Jacques
zie GROENEWEGEN, Marjan

LEMMENS, Harrie
Hein, Christoph (interview) *128/69*

LODGE, David
zie BROCKWAY, James

LOVEID, Cecilie
BLIJF TOCH HIER 130/37

LUGER, Bernt
Prins, Arij; Netscher, Frans
en Strindberg, August 129/67

LUKKENAER, Pim
Couperus, Louis 129/17
Couperus, Louis
'Dionyzos' 132/29
Nijhoff, Martinus
'Awater' 128/11

MAEGD-SOEP, Carolina de
Toergenjew, I.S. (over de vrouw in zijn oeuvre) 131/7

MAETERLINCK, Maurice
zie HUBERTS, W.S.

MEIJER, Alby
Proust, Marcel
en Proust, Robert 133/20

MEINKEMA, Hannes
MEDUSA 132/27
zie EGGELS, Hanneke

MICHAUX, Henri
zie GROENEWEGEN, Marjan

MISDAADLITERATUUR
zie BROEK, Joop van den
zie CAPEL, Theo
zie FERDINANDUSSE, Rinus
zie GEERAERTS, Jef
zie HAVANK
zie HELLINGA, Gerben
zie JONGE, Harm de
zie PASSAGE, J.P.M.
zie POST, Jacques
zie ROSS, Tomas

MOLIN, Rob
AARDBEIEN IN SEPTEMBER 136/57

MOOIJ, Rocco
Heijden, A.F.Th. van der **(intervieuw** *i.s.m.* STEENBERGEN, *Hans) 132/43*

MOOR, Wam de
Siebelink, Jan **(gesprek)** *137/75*

MORRIEN, Adriaan
GEDICHTEN 136/9
zie EGGELS, Hanneke

MULISCH, Harry
zie BOEF, August Hans van den
zie BOLL, Michel
zie BOOMSMA, Graa
zie DUYNS, Cherry
zie HAGERAATS, Koos
zie KRAAIJEVELD, Ruud A.J.
zie MULLER, Bernt
zie NOBLE, Philippe
zie ROVER, Frans de
zie REITSMA, Anneke
zie SOMANN, Rolf-Rainer
zie VULLINGS, Jeroen
zie ZOEST, Aart van

MULLER, Bernt
Mulisch, Harry (over het beeld van Duitsland in zijn boeken) 135/53

MURDOCH, Iris
zie BROCKWAY, James

MURRAY, John

zie BROCKWAY, James

MUSIL, Robert
zie DOVEREN, H. van

NAHMIAS-RADOVICI, N.
Albaret, Céleste
'Monsieur Proust' 133/24

NETSCHER, Frans
zie LÜGER, Bernt

NIEMATZ, Max
GEDICHTEN 132/60
GEDICHTEN 136/30

NIEUWE GIDS, de
zie ENTROP, Marco
zie TIMMERMANS, Willem
zie VEEN, Hilde R.J. van der

NIJHOFF, Martinus
zie KROON, Dirk
zie LUKKENAER, Pim

NILSEN, Tove
LEG HET HOOFD NIET IN DE SCHOOT! 130/15

NOBLE, Philippe
Mulisch, Harry
'Het stenen bruidsbed' en
'De aanslag' 135/72

NOORSE LITERATUUR
zie BORLI, Hans
zie BREKKE, Paal
zie BREKKE, Toril
zie BRINGSVAERD, Tor Åge
zie DALBY, Gene
zie FALKEID, Kolbein
zie HAAVARDSHOLM, Espen
zie HOLM, Peter R.
zie HOLT, Kåre
zie HOUWELING, Feico
zie JACOBSEN, Rolf
zie JOHANNESEN, Georg
zie JOHANSEN, Margaret
zie LOVEID, Cecilie
zie NILSEN, Tove
zie NORDRÅ, Olav
zie NYQUIST, Arild
zie OBRESTAD, Tor

zie SCHUMANN, Marta
zie SKREDE, Ragnvald
zie SOLSTAD, Dag
zie STOKKELIEN, Vigdis
zie SVEEN, Karin
zie SVERDRUP, Harald
zie TAKVAM, Marie
zie TOLLEFSEN, Astrid
zie VOLD, Jan Erik

NORDRÅ, Olav
DE VOS 130/20

NYQUIST, Arild
DE KONINGSSTRAAT 130/5

OBRESTAD, Tor
TWEE FRAGMENTEN 130/9

OË, Kenzaburo
zie VROOMEN, Noriko de

PAAP, Willem
zie BOLL, Michel

PASSAGE, J.P.M.
Kallen, Hans van der (Havank) 137/63

PAUKA, Tom
LENTE VOOR BEGINNERS 128/2
zie BOEF, August Hans den

PLATVOET, Wim
Koeppen, Wolfgang 128/21
Simon, Claude 131/48

PLESSEN, Jacques
Proust, Marcel 133/3

POOLSE LITERATUUR
zie FINK, Ida

PORTNOY, Ethel
zie VERROEN, Sarah

POST, Jaques
zie SWART, Peter

PRINS, Arij
zie LÜGER, Bernt

PROUST, Marcel
zie ADÈR-WINKLER, E.G.C.
zie ASCHENBRENNER, Jan Willem
zie GELENS, W.C.M.
zie HALBERSTADT-FREUD, H.C.
zie MEIJER, Alby
zie NAHMIAS-RADOVICI, N.
zie PLESSEN, Jacques

PROUST, Robert
zie MEIJER, Alby

RADSTAKE, Jos
Biesheuvel, J.M.A.
en Toergenjew, I.S. 131/28
Korteweg, Anton 136/44

REITSMA, Anneke
GEDICHTEN 132/59
Mulisch, Harry (over zijn poëzie) 135/110
Swarth, Hélène 129/89
Waals, Jacqueline E. van der 129/89

REVE, Gerard
zie DIJKHUIS, J.L.

REVE, Karel van het
Toergenjew, I.S. 131/12

ROEGHOLT, Richter
GEDICHT 128/6

ROLAND HOLST, A.
zie VEGT, Jan van der

RONALD HOLST, Henriette
zie ETTY, Elsbeth

ROOBJEE
PRALINA'S PRACHT 132/3

ROSS, Tomas
De Nederlandse misdaadliteratuur 137/33
zie DIEPSTRATEN, Johan

ROVER, Frans de
Mulisch, Harry (1947-1952) 135/11

RUSSISCHE LITERATUUR
zie TOERGENJEW, I.S.

SAGAN, Françoise
zie GROENEWEGEN, Marjan

SAVENIJE, Wenneke
De Tachtigers en de muziek 129/30

SCHUMANN, Marta
EEN NIET GENOTEERD STREEPJE 130/31

SIEBELINK, Jan
zie MOOR, Wam de

SIMON, Claude
zie PLATVOET, Wim

SKREDE, Ragnvald
DE GOEDE GEDACHTEN (poëzie) 130/30

SOLSTAD, Dag
TAAL 130/18

SOMANN, Rolf-Rainer
Mulisch, Harry
'Het stenen bruidsbed' 135/41

SPAANSE LITERATUUR
zie CELA, Camillo José
zie GIBSON, Ian

SPROOTEN, Rosalie
MAMA SAN IN JOKOHAMA 137/73

STEENBERGEN, Hans
zie MOOIJ, Rocco

STEENMEIJER, Maarten
Cela, Camillo Jose' 132/62
Gibson, Ian
'Federico García Lorca 1' 133/38

STOKKELIEN, Vigdis
DE VROUW OP DE HEIDE 130/29

STRINDBERG, August
zie LÜGER, Bernt

SVEEN, KARIN
WAT WWN WOORD! 130/23

SVERDRUP, Harald
VIER GEDICHTEN 130/19

SWART, Peter
Broek, Joop van den **(gesprek)** *137/15*
Capel, Theo **(gesprek)** *137/11*
Ferdinandusse, Rinus **(gesprek)** *137/7*
Geeraerts, Jef **(gesprek)** *137/21*
Hellinga, Gerben **(gesprek)** *137/25*
Post, Jaques **(gesprek)** *137/39*

SWARTH, Hélène
zie REITSMA, Anneke

TACHTIGERS, de
zie COUPERUS, Louis
zie SAVENIJE, Wenneke
zie VEEN, Hidde R.J. van der
zie VERGEER, Charles

TAKVAM, Marie
GEDICHTEN 130/11

THOMAS ELLIS, Alice
zie BROCKWAY, James

TIMMERMANS, Willem
Couperus, Louis en De Nieuwe Gids 129/23

TOERGENJEW, I.S.
De jood 131/2
zie DUBOIS, Pierre H.
zie HARSKAMP, Jaap T.
zie MAEGD-SOËP, Carolina de
zie RADSTAKE, Jos
zie REVE, Karel van het
zie VRIES, Maya de
zie WEZEL, Peter
zie ZOEST, Aart van

TOLLEFSEN, Astrid
TWEE GEDICHTEN 130/17

TOWNSHEND, Pete
PAARDEHALS (drie verhalen) 132/56

UNGER, Donald
Waltari, Mika 133/42

UNSWORTH, Barry
zie BROCKWAY, James

VEEN, Hidde R.J. van der
De Nieuwe Gids 1885-1894 129/3

VEGT, Jan van der
Deirdre, de levensgeschiedenis van een verhaal (o.a. Yearts, W.B. en Roland Holst, A.) 133/51
Vries, Hendrik de
'Goyescos' en 'Hoor! Zo is gezongen! Hoor!' 136/17
Yeats, William Butler 132/47

VERGEER, Charles
De Tachtigers (foto's) 129/9
Kloos, Willem
'Het Zeesonnet' 129/36

VERROEN, Sarah
Portnoy, Ethel **(interview)** *128/29*

VERWEY, Albert
zie HILBERDINK, Koen

VESTDIJK, Simon
zie HUBERTS, W.S.

VOLD, Jan Erik
GEDICHTEN 130/12

VOSKUIL, J.J.
zie BEKKERING, Harry

VRIES, Hendrik de
zie ADANK, Andre'
zie VEGT, Jan van der

VRIES, Maya de
Toergenjew, I.S.
'Faust en andere verhalen' 131/21

VRIES, Peter Yvon de
TEKENINGEN 128/50, 57 en 62; 129/52, 66, 88 en 94; 132/46 en 58; 133/11 en 61;

VROOMEN, Noriko de
Oë, Kenzaburo **(gesprek)** *128/40*

VROOMKONING, Victor
GEDICHTEN 128/45

VULLINGS, Jeroen
Mulisch, Harry
'Hoogste tijd' 135/91

WAALS, Jacqueline E. van der
zie REITSMA, Anneke

WAARSENBURG, Hans van de
EEN DAG VAN BORDKARTON 136/28

WALTARI, Mika
zie UNGER, Donald

WETERING, L.A. van de
GEDICHT 136/32

WEZEL, Peter
Toergenjew, I.S. (bibliografie van Ned. vertalingen) 131/35

WILDE, Oscar
zie HARSKAMP, Jaap T.

WILSON, A.N.
zie BROCKWAY, James

WINTER, Leon de
zie KOOPMAN, Ares

YEATS, William Butler
zie VEGT, Jan van der

ZOEST, Aart van
Mulisch, Harry (over het vertalen van zijn werk) 135/95
Toergenjew, I.S. 131/34

Er zijn registers beschikbaar van de 6e, 7e, 8e, 9e, 10e, 11e en 12e jaargang à f 2,50.
Te verkrijgen door het totale bedrag van het aantal registers (vermeerderd met f 2,50 verzendkosten) over te maken op giro 2476900 van de Stichting BZZTôH o.v.v. de gewenste registers.

[Nummer 139]

Jan de Vries
‘De geschiedenis zal uitmaken of ik gelijk heb’

‘De geschiedenis zal uitmaken of ik gelijk heb.’

Vijftien jaar geleden heb ik een novelle geschreven en die in opdracht van de VPRO-televisie omgewerkt tot een filmscript met de titel *Destination freedom.* Bij de VPRO vonden ze het toen te rechts, maar ze konden het niet maken om dat te zeggen, dus probeerden ze me op een zijspoor te zetten door te beweren dat het een probleem was om aan de benodigde MIG's - dat zijn Russische gevechtsvliegtuigen - te komen. Die waren alleen in het oostblok te krijgen en dat kregen ze nooit voor elkaar. Dat is toen afgeketst.

Momenteel ben ik bezig dat script van toen om te werken en te combineren met mijn in 1976 verschenen novelle *Sneeuw.* Het geactualiseerde en uitgebreide script wordt dan de basis voor mijn eerste speelfilm die ik ga regisseren met als voorlopige werktitel *Snow.* Aan het eind van het jaar gaat dat van start met als lokatie Boedapest, Berlijn, New York en Cape Cod.

Filmen kan ik, dat is geen punt. In 1972 heb ik een vijftig minuten durende documentaire gemaakt in Groenland, *The long white trail.* Maar zelfs dan, alles wat ik wil kan ik. Je kunt alles werkenderwijs leren. Ik heb wel eens geholpen bij de operatie van een paard. Dat had ik nog nooit van mijn leven gedaan, maar toen de veearts mij uitlegde wat ik moest doen, welke klemmen en tangen ik moest vasthouden en hanteren, heb ik dat zonder enige problemen kunnen doen. Ik ben altijd bereid om iets te leren, desnoods om dag en nacht op allerlei theorieëen te zwoegen, maar de praktijk is voor mij altijd de beste leerschool geweest.

Als mijn ervaringen met de film aan het eind van het jaar positief zijn, heb ik nog een aantal films in de planning, want ik vind dat je je kennis niet zonder enig verder gebruik moet laten varen, maar moet vasthouden. Na *Destination freedom* wil ik een tweede film maken, getiteld *Wolf*, gebaseerd op ‘Super Cold War Baby’, een verhaal uit 1967 en dan een derde film, die *Heimatlos* gaat heten en gedeeltelijk uit het eerste deel van ‘De Hunnen’ komt. Maar ja, het kan ook zijn dat ik na *Destination freedom* zeg ‘Dit was eens maar nooit weer.’

Altijd de eerste

Ik heb het al vaker gezegd: ik ben de beste en de grootste en de historie zal het uitwijzen. Mensen roepen altijd dat Cremer overdrijft en dat hij een fantast is, maar ze hebben nu zelf kunnen zien in het onlangs verschenen boek *Jan Cremer in beeld* dat ik al mijn uitspraken kan ondersteunen met documenten en foto's.

Ik doe nu eenmaal dingen die nog nooit gedaan zijn en ik maak dingen die nog nooit gemaakt zijn. Voor de omslag van *Ik Jan Cremer*, 1964 gebruikte ik bijvoorbeeld de zogenaamde Playbill-letter die altijd op de omslagen van Amerikaanse cowboy-boeken stond. Die was nog nooit in Nederland gebruikt en die moest en zou

ik op de omslag van mijn boek hebben. Daar heb ik wekenlang alle drukkerijen van Nederland voor afgestroopt. Net als ik voor *Sneeuw* een lettertype heb gebruikt, waarvan men in ontwerperskringen zei: 'Dat kan niet Cremer, want dat is een fascistische derde rijk letter.' Nu wordt dat lettertype in alle advertenties gebruikt, zelfs voor campagnes van het ministerie van milieu.

Jan Cremer
KIPPA

Tijd is bij het beoordelen van mijn werk heel belangrijk. Ik ben altijd jaren voor geweest. Met een geschiedenisboek bij mijn werk kom je tot verbazingwekkende conclusies. Kort na mijn eerste tentoonstelling van barbaristische schilderijen begon men mij, jongetje van achttien jaar, te imiteren. Ik noem geen namen - een

leeuw bekommert zich niet om de vlooien in zijn pels -, maar als je de historie bekijkt ga je wel denken: 'Dat is óók toevallig'.

Toen ik eind 1964 naar Amerika emigreerde was er nog niemand die tulpenvelden schilderde, laat staan eraan dacht. Ik begon Hollandse prentbriefkaarten na te schilderen, op doeken van drie bij vier meter. Iedereen was bezig zich een weg te zoeken in abstract expressionisme, de nul- of de fluxuslijn volgend. Allemaal bloedarm geklaag op het doek, de klootloze esthetiek. Ik ben vaak op het juiste moment aanwezig met iets nieuws. Dat is niet beredeneerbaar. Achteraf kun je daar allemaal mooie verhalen over schrijven, maar het is gewoon een kwestie van veel talent, hard werken en een dosis geluk.'

Holland

Op de tentoonstelling van honderd jaar Nederlandse literatuur in het letterkundig museum heb ik gezien dat ik een vitrine moet delen van een halve vierkante meter met Jan Wolkers. Het ergert mij vreselijk dat er dan weer de nadruk gelegd wordt op de sex-ingrediënten uit mijn boeken. Het is voor mij duidelijk dat men mij niet begrepen heeft en niet wil begrijpen. Je ziet daar één klein onderdeel van mijn werk dat gigantisch uitvergroot is. Nota bene in het letterkundig museum, dat het bolwerk van literatuur zou moeten zijn, worden schrijvers behandeld waar nog nooit iemand van gehoord heeft, alsof ze de uitvinders van het geschreven woord zijn. Ik vind dat als mensen iets lezen of bekijken, dan moeten ze daar hun aandacht voor honderd procent op richten en dat wordt in Nederland niet gedaan. Alles gaat hier tussen neus en lippen door. Dat merk je ook aan de Nederlandse kranten. Wat hier voor kwaliteit doorgaat, dat is het vis inpakken nog niet waard. Maar dat realiseer je je alleen als je in het buitenland woont en regelmatig buitenlandse kranten leest. Ik kan me daarom ook niet meer kwaad maken over wat ze in de kranten over me schrijven. Als ik in St. Tropez op het strand lig met een Hollandse kwaliteitskrant en daar staat één of ander pissig artikeltje over me in, dan laat ik die krant toch gewoon wegwaaien op een zachte bries? Dat iemand als Hermans die al jaren in Parijs woont ieder stukje over hem in de kranten spelt begrijp ik niet. Kom dan weer in Nederland wonen.

Dat Hollandse gekeutel in dat Hollandse keutelwereldje, ik krijg het er altijd benauwd van. Als ik heimwee krijg naar Nederland, dan sla ik de kwaliteitskrant met het supplement open en dan is het snel over. Al die lauwe wormen in dat pierebadje. Er zijn veel te weinig mensen die aandacht en tijd hebben. Men is slordig. Kijk je een keer naar de Nederlandse televisie en zie je ze een onderwerp beetpakken dat je fantastisch vindt. Als je dan denkt dat het gaat beginnen is het al afgelopen. Ze bijten zich niet vast. Dat komt door het Nederlandse subsidiesysteem. Als hier iemand behalve zijn naam nog een paar woorden kan schrijven, komt hij in aanmerking voor een subsidie. Dan kan hij zich schrijver of journalist noemen. Het probleem is dat er in Nederland niet meer geknokt hoeft te worden.'

De Nederlandse kunstwereld

‘Ik heb een goede relatie met alle Nederlandse schrijvers en schilders. Toch ga ik weinig met hen om, want ik ben een eenling. Ik ben niet iemand die in literaire salons of café's komt en dan de avond weet door te brengen met gezellige kout over literatuur. Daar heb ik helemaal geen tijd voor en geen zin in. Als ik in de kroeg kom, dan ga ik zuipen. Daar zijn kroegen voor. Ik ben geen type om daar een boom op te zetten. Ik zit met het zweet op mijn rug als ik op dat soort avonden moet komen. Ik zie mijn collega's meestal vanuit beschonken toestand - zij zijn dat op die tijdstippen meestal ook - en dan is het een vriendschappelijk klopje op de schouder, tabé en verder niets.

Voor polemiek voel ik helemaal niets. Als ik plaagstoten uitdeel aan literaire collega's, dan vind ik dat dat moet kunnen. Laten ze als reactie maar een pissig stukje over me schrijven. Ik ben iemand die niet alleen dreigt met zijn vuisten, maar ze gebruikt ook als het moet. En geloof me: geen letterkundige is gesteld op een klap voor zijn muil. En voor heel veel letterkundigen ben ik een nachtmerrie. Ik ben de literaire wereld binnengekomen met veel stampij en een grote bek en ik ben er nog steeds. Ik ben diverse keren op mijn bek gegaan, maar het is bij mij neergaan en weer opstaan.

Een jaar of tien geleden richtte men Hollands Diep op en mij zocht men aan als kunstcriticus. Ik kon het geld goed gebruiken en heb mij van die taak gekweten. Maar als ik iets doe, dan doe ik het goed, dus verdiepte ik me in de kunstenaars die ik in opdracht van de redactie moest behandelen. Maar het waren allemaal vriendjes van elkaar die op een aardige manier elkaar probeerden te nekken. Ik ging mensen bellen en verhoren en kwam vervolgens met een lekker sappig stuk. Dat er wel eens klappen vielen hoorde bij mijn functie als criticus. Maar daar was men helemaal niet blij mee. Men wilde een aardig, slap verhaaltje, vooral niet te agressief, voor bij de borreltafel. Mijn medewerking hield toen gauw op, want het stuk lag eerder bij de behandelde schilder dan bij de drukker, dus zei ik na vier of vijf stukken: ‘Bekijk het maar, ik stop ermee.’ Maar het leuke was dat ik gelijk geschrapt was, na die eerste stukken, van de uitnodigingslijst van het Stedelijk Museum voor openingen van tentoonstellingen etc. Ik was gelijk niet meer welkom. Wat ik prima vond, want je kunt me geen grotere eer doen dan mij met de nek aan te kijken. Ik vind het een lekker gevoel als mensen van me in de war raken, als ze me haten. Ik denk vaak in termen van operationeel militarisme. Strategie is mijn grote kracht. Als er zwakke plekken zijn of sabotage, dan moet je dat weghalen, anders verlies je. Alles moet kloppen. Mijn instinct is daarbij mijn grote raadgever. Bij het verschijnen van mijn eerste boek had ik ruzie met de ontwerper. Die man maakte omslagen van de slechtste kwaliteit, aquarellen in vieze kots- en braakkleuren. Ik was schilder, dus ik wist precies wat ik wilde voor de omslag. Ik had in mijn hoofd hoe het moest, maar die ontwerper sprak er schande van. Een foto van mij op de voor- en achterkant en de slogan ‘'n onverbiddelijke bestseller’ schuin over de voorkant. Dat kon

niet. Hij dreigde met ontslag als ik mijn zin zou krijgen en ik dreigde mijn boek terug te trekken. Toen heeft het bestuur van de Bezige Bij besloten om toch mijn ideeën uit te voeren. Met die definitieve omslag ben ik het kantoor van die ontwerper binnengestapt en heb ik gezegd: 'Waar blijf je nou? Nou moet je opsodemieteren ook.'

Jan Cremer
KIPPA

Schrijven en schilderen

'Toen ik in 1964 voor het eerst vergeleken werd met Céline, dacht ik bij het horen van die naam dat het een zeeppoeder was of een merk toiletzeep. Dat klinkt als een grap, maar dat meen ik serieus. Tien jaar geleden heb

ik *Reis naar het einde van de nacht* cadeau gekregen en het doorgeworsteld. Een tijdje geleden heb ik het weer eens ter hand genomen en ik kwam er gewoon niet doorheen. Ik vind het zo'n typisch Frans o-la-la-boek. Ik begrijp de vergelijking van mij met Céline ook niet. Céline is een onderhoudend schrijver, maar een zwartgallige pessimist. Terwijl ik juist bekend sta als de geboren optimist.

Ik ben de enige Nederlandse schrijver die nog nooit op een boekenmarkt heeft gestaan, nog nooit in een forum heeft gezeten en nog nooit in een boekhandel heeft gesigneerd. Dat doe ik nu al meer dan twintig jaar niet en dat wil ik volhouden. Het is toch verschrikkelijk zielig om al die Nederlandse schrijvers in de boekhandels te zien zitten signeren om op die manier de verkoop van hun boeken te stimuleren. Al ben ik tot de armoede gedreven, dan doe ik het nog niet. Ik ga liever in de haven werken.

Afgezien van het pathetische van het signeren, ben ik ook altijd mobiel. Als ik een afspraak maak, is de kans negentig procent dat ik niet kom opdagen. Dan zit ik ergens in Londen of Parijs. Als men verwacht dat ik aanwezig ben, dan kom ik niet. Daarom doe ik nooit mee met signeersessies. Ik heb helemaal geen zin om voor jan en alleman bereikbaar te zijn om me te laten aangapen. Iedereen weet dat ook en meestal rekent men nergens op. Als ik dan wel kom is het mooi meegenomen. En als ik niet kom is er ook geen teleurstelling. Zo heb ik altijd mijn hele leven ingedeeld. Nooit grijpbaar zijn.

Voorlezen uit eigen werk doe ik ook niet. Wat ik geschreven heb is af. Er zijn soms mensen die mij ontroerende passages citeren uit mijn werk en dan denk ik: ‘Heb ik dat geschreven? Wat mooi’. Dat weet ik dan niet meer. Dat is af, verleden tijd. De oorlog en mijn jeugd heb ik beschreven in *De Hunnen.* Dat is dus weg, dat ben ik kwijt. Mijn verleden staat in miljoenen boekenkasten. Gedichten spreken mij niet aan. Het is een vorm van literatuur die ik te gemakkelijk vind. Ik maak notities en observaties die misschien onder de noemer poëzie vallen, hoewel ik niet de pretentie heb ze zo te noemen. Om een vergelijking met de schilderkunst te trekken: je hebt bijvoorbeeld mensen die bij een potloodstreepje op een vel papier een heel mooi verhaal kunnen vertellen, over hoe ze dat streepje gezet hebben. Voor mij is dat gewoon een streepje dat er staat en dat verhaal is bullshit. De onmacht van het weekdier. Ik vind vaak in gedichten een gebrek aan intentie zitten om het uit te breiden tot een novelle of daar een pagina in een roman van te maken. Goede dichters zijn scherpe observeerders, maar meestal leiden die observaties tot onbegrijpelijke onzin en totale abacadabra. Dichters die de naam dichter met ere dragen zijn voor mij Li Tai Po, een Chinese dichter en Petöfi, de nationale dichter van Hongarije. In Hongarije worden trouwens straten vernoemd naar literatoren en standbeelden gebouwd. Daar ben je een soort god, hier in Nederland ben je een zonderling. Eigenlijk is dat ook wel te begrijpen, want als je dat zootje ongeregeld - de Nederlandse schrijvers en schilders - in ogenschouw neemt, weet je gelijk waarom die kwalificatie juist is.

Het liefst blijf ik natuurlijk schrijven en schilderen. Maar dat kost steeds meer tijd. Naarmate je ouder wordt ga je je meer concentreren op het vakwerk en dat duurt gewoon langer. Vroeger schreef ik een boek in drie weken, terwijl ik over het eigenlijke schrijfwerk van *De Hunnen* vier jaar heb gedaan, dagelijks tien tot zestien uur werkend. Vroeger maakte ik vier schilderijen per dag, nu één in de maand. Ik kan wekelijks allerhande interessante dingen doen, zoals quizzen, talkshows etc.,

maar die vreten alleen maar tijd en energie. Aan het eind van het jaar maak ik altijd de balans op: wat heb ik dit jaar gedaan? Ik ben in zevenentwintig landen geweest en heb dit en dat gedaan, maar wat gaat er de eeuwigheid in? Als ik dan moet zeggen: helemaal niets, dan vind ik het in zekere zin een verloren jaar. Vandaar dat ik al meer dan tien jaar zoveel mogelijk publiciteit vermijd. Praten belemmert me in mijn werk. Vroeger dacht ik: 'Ik heb tijd genoeg', maar nu is het anders. Ik wil me alleen nog op mijn werk richten.

Van alles wat ik doe wil ik het resultaat zien. Ik doe alleen werk in opdracht. Ik ga niet lopen leuren met mijn werk, het is graag of niet. Uit mezelf schrijf ik bijvoorbeeld geen toneelstukken meer, want die blijven toch liggen en daar heb ik geen zin in. Ze moeten naar mij toekomen met het verzoek om een toneelstuk te schrijven en misschien wil ik dat dan wel doen, maar niet van: 'Zeg, ik heb een toneelstuk, hebben jullie misschien belangstelling'? Zo werkt dat bij mij niet.

Toch spreekt het theatervak mij bijzonder aan. Ik heb altijd graag een toneelstuk willen regisseren, hoewel ik daar anno 1986 waarschijnlijk niet meer geschikt voor ben. Ik ben te autoritair. Als ik hier in Nederland met een theatergezelschap aan de slag zou gaan, zou iedereen naar de vakbond lopen en in de linkse pers help roepen. Want als ik iets wil, dan gebeurt dat ook: het woord inspraak zit niet in mijn woordenboek. Er is maar één kapitein en die orders worden uitgevoerd. Basta.

Ik ben door de Rietveldacademie benaderd om in het najaar één of twee weken op reis te gaan met een groep gevorderde leerlingen. De bedoeling is dan dat ik een deel van mijn kennis van de schilderkunst op die leerlingen overbreng. Die reis is te kort om er een specifiek Cremerstempel op te drukken, maar het lijkt me toch spannend. Mijn ideaal is om in mijn moederland Hongarije een schilderschool te bouwen. Daar wil ik graag een paar jaar van mijn leven voor opofferen. Om de schilderkunst die daar momenteel erg kalm is een push te geven, nieuw leven in te blazen, zodat men later kan zeggen: 'kijk, in negentienzoveel werd de schilderkunst in Hongarije totaal veranderd door de komst van Cremer. Net als Kandinsky en Kokoschka hun invloed hebben doen gelden. Het lijkt me fantastisch om zo de historie in te gaan.'

Aart van Zoest
Het kwaad, in een lieve wereld
Over ‘Le Grand Meaulnes’ van Alain-Fournier t.g.v. zijn 100e verjaardag

1.

Honderd jaar geleden werd Henri Fournier geboren. Als schrijver tooide hij zich met het half-pseudoniem Alain-Fournier. Hij zou bijna 28 jaar oud worden.

Dat is tachtig jaar minder dan de actrice Simone Benda, die negen jaar ouder was dan Alain-Fournier, maar pas vorig jaar, op 108-jarige leeftijd, stierf. Zo miste zij net de honderdste geboortedag van hem die eens haar minnaar was. Men kende haar onder de naam Madame Simone. Ze was een Parijse beroemdheid, eerst als actrice, later als schrijfster en als jurylid voor de Prix Fémina. Een van de wapenfeiten uit haar leven is dat ze Alain-Fournier heeft ingewijd op het gebied van mondaniteit en liefde. Dat gebeurde kort voor het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog, in de dagen dat Alain-Fournier secretaris was van Simone's echtgenoot.

Le grand Meaulnes verscheen in 1913, een uiterst vruchtbaar jaar voor de Franse literatuur. Apollinaire, uitvinder van het woord surrealisme, publiceerde zijn baanbrekende dichtbundel *Alcools.* Het eerste deel verscheen van Prousts *A la recherche du temps perdu.* Past *Le grand Meaulnes* in dit prestigieuze rijtje? Apollinaire en Proust hebben de poëzie en de romankunst van hun eeuw beïnvloed. Van Alain-Fournier kan dat niet worden gezegd. Hij is de man van dat ene boek gebleven, want hij was gesneuveld voor hij een tweede kon afmaken. Zijn boek heeft geen navolgers gehad en ik ken ook geen gevallen van schrijvers die verklaarden door Alain-Fournier te zijn beïnvloed. Gelezen wordt het boek wel.

In een interview in Hervormd Nederland (12 juli 1986) met Jos Teunissen komt Kees Fens te spreken over wat hij noemt: de schijnbare zinloosheid van lezen. Fens stelt dat de echte lezer altijd doorgaat met lezen, hij kan niet ophouden, zonder dat kan worden ingezien wat de zin is van zijn leeswoede. Hij geeft een voorbeeld. ‘Anton van Duinkerken was een van de grootste lezers van deze eeuw. Op zijn sterfbed las hij Le Grand Môle van Alain-Fournier, dat gaat over een jeugdliefde. Geen boek dat ik een stervensbegeleider zou aanbevelen. Maar bij hem had het blijkbaar een functie.’

Zo'n passage biedt veel ter overdenking. Hij bevat een eerbewijs aan Alain-Fournier, en ook aan Van Duinkerken. Deze stijgt erdoor in mijn achting, wat niet zo moeilijk is omdat ik in mijn onwetendheid altijd heb gedacht dat hij vooral een geoefend tafelredenaar was en coryfee van het katholieke establishment, blij in eigen kring iemand te hebben gevonden die lezen en schrijven kon. De verkeerde spelling van de titel moet een gecombineerd gevolg zijn van gebrekkige uitspraak van de kant van de geïnterviewde en beperkte geletterdheid van de interviewer. Een aardig gevolg overigens. Want in deze spelling zou het boek *De grote Pier* hebben geheten. Het interessante is de karakterisering: het gaat over een jeugdliefde. Is dat zo?

Le grand Meaulnes heet naar de hoofdpersoon, een jongen die groot van stuk is en Meaulnes als achternaam heeft. Een episode uit zijn jeugd wordt verteld door zijn

vriend François Seurel. Deze vertelt vooral over de relatie tussen Meaulnes en Yvonne de Galais; ze trouwen en krijgen een kind. François, de vriend en verteller, is verliefd op Yvonne. De lezer begrijpt dat, ondanks het feit dat het nergens in het boek met zoveel woorden wordt gezegd. In die zin is het juist om te stellen dat het boek over een jeugdliefde gaat: François vertelt over een liefde van vroeger.

Alain-Fournier

Er komen meer liefdesrelaties tussen jeugdige personen

aan de orde: tussen Meaulnes en Yvonne de Galais, tussen Meaulnes en Valentine Blondeau, tussen Frantz de Galais en Valentine Blondeau. Aan het eind van het verhaal trouwen Frantz en Valentine met elkaar. Als onder jeugdliefde zou kunnen worden verstaan liefde tussen jeugdige personen, dan heeft Fens zelfs vier maal gelijk.

Toch is het een verkeerde voorstelling van zaken om *Le grand Meaulnes* een roman over een jeugdliefde te noemen. Er is meer aan de hand. Je zou het boek misschien wel een Bildungsroman kunnen noemen. De personages zijn overwegend jongeren die op de drempel van volwassenheid staan. Aan het begin van het boek zitten ze op school. Aan het eind hebben ze een baan en hebben ze zich sociaal gevestigd. Ze hebben hun eerste gepleegde en beleefde verraad achter de rug, hun eerste grotemen-senteleurstelling na het jeugdverdriet.

Dit soort verwijzing naar een werkelijkheid die aan de lezers bekend is geeft het boek een realistisch aspect. Als je het zo bekijkt kan *Le grand Meaulnes* worden geplaatst in de traditie van de grote negentiende-eeuwse romans. Een nog duidelijker realistisch aspect van het boek is de verfijnde evocatie van de werkelijkheid in een Frans provincieplaatsje aan het begin van deze eeuw. Alain-Fournier lezen is op reis gaan naar Frankrijk. Niet naar Parijs, dat per ongeluk wel eens voor Frankrijk versleten wordt. Wel naar het provinciale Frankrijk, dat door oud-predident Valéry Giscard d'Estaing tendentieus is aangeduid met de woorden ‘La France profonde.’ Tendentieus omdat de uitdrukking een impliciete tegenstelling inhoudt met het oppervlakkige Frankrijk, en dat kan niet anders dan het stedelijke Frankrijk zijn of nog preciezer: Parijs. De uitdrukking ‘La France profonde’ zit boordevol connotaties. Het diepe Frankrijk is natuurlijk ook het eeuwige, onvergankelijke Frankrijk, het onveranderlijke en dus conservatieve Frankrijk, waar de ‘oude waarden’, waarop zelfs Céline zich heeft beroepen, nog in ere worden gehouden. Daar wordt nog hard gewerkt, is er respect voor de ouderdom, trouw aan de familie. Daar stelt het begrip plicht nog iets voor. Dus is de uitdrukking ‘la France profonde’ rechts en kun je hem niet gebruiken als je er prijs op stelt om niet voor rechts versleten te worden. Tenzij om een beetje te provoceren, zoals ik heb gedaan toen ik tijdens een ‘colloque Bataille’ in Amsterdam over Alain-Fournier het verhaal hield waarvan deze tekst een bewerking is. Voor Fransen geldt eenvoudig dit: wie zich voor Bataille interesseert is links. Als je dus temidden der Bataille-specialisten over ‘la France profonde’ spreekt kun je er zeker van zijn om met afgrijzen te worden aangekeken. Dat is wel eens aardig.

Rechts of niet, de uitdrukking ‘la France profonde’ is handzaam om weer te geven waar het in *Le grand Meaulnes* óók over gaat: het dorpsschooltje, de boerderij, de kruidenierswinkel, de smederij, het kasteeltje, de woonwagen, de scholieren die gaan baden in de rivier, de oude tante die een jongeling een centje in de handen drukt. Deze setting van de roman is een van de belangrijkste charmes, denk ik. Het boek doet denken aan een schilderij. Van een pointillist bij voorbeeld: allemaal stipjes en streekjes, zorgvuldig naast elkaar gezet, vormen samen een schitterend, kleurig geheel. Of van Vermeer, vanwege de eerbied die erin te vinden is voor het dagelijkse, het gewone, voor dat wat je gemakkelijk over het hoofd zou kunnen zien maar waarschijnlijk het allerbelangrijkste is. Als de vertelling (over opgroeiende jongelingen) en de setting (‘La France profonde’) de enige factoren waren waardoor de charme van *Le grand Meaulnes* ontstaat, dan zou die dus schuilen in het realistische van het boek, het metonymische of, om het met een woord van Peirce te zeggen: het

indexicale. Dan zou deze roman zich onderscheiden van anderssoortige, met metaforische elementen, met een meer algemene strekking, een allegorische laag. Een merkwaardig stijlaspect in *De grand Meaulnes* zou in die metonymische, indexicale, richting kunnen wijzen. De stijl van Alain-Fournier - prachtig, gevoelig, poëtisch - is vrijwel geheel on-metaforisch. Wie het boek zou uitvlooien op beeldspraak vindt misschien niet meer dan tien metaforen of vergelijkingen. De schaarse die er zijn hebben veelal iets met de zee te maken. Henri Fournier zou graag zeeman geworden zijn. De klas van meester Seurel, de vader van François, wordt vergeleken met 'een boot op de oceaan'. Als Meaulnes terug is van zijn reis naar het mysterieuze kasteel komt hij 's nachts vaak zijn bed uit, en zijn vriend beschrijft hoe 'hij door de kamer en over zolder loopt - zoals mannen die vroeger op zee zijn geweest en die nooit de gewoonte zijn kwijt geraakt om te gaan wachtlopen; ook al wonen ze ondertussen in Bretagne, ze staan op de vastgestelde tijden op om te gaan waken over de nacht op het land.' Wanneer François het geluk van zijn vriend Meaulnes beschrijft als deze met zijn vrouw is gaan wonen op het kasteeltje Les Sablonnières, dan doet hij dat zo: 'Het zijn net twee passagiers in een boot die op drift is geraakt, in de felle winterwind, die twee gelieven, alleen met hun geluk.' Dat lijkt misschien wel een beetje op Proust, maar zo overvloedig en functioneel als vergelijkingen zijn bij Proust, zo incidenteel zijn ze bij Alain-Fournier.

Maar, gelukkig, er is meer dan het metonymische en de schaarse metaforiek op het niveau van de zin, in *Le grand Meaulnes.* Er is een meer algemene strekking dan de vertelling over jeugdliefdes of het oproepen van 'La France profonde'. Er is een metaforiek die boven het niveau van de zin uitgaat.

Vrijwel iedereen die zich over *Le grand Meaulnes* heeft uitgelaten heeft ingezien dat dit geen realistische roman is. Er wordt gesproken over 'mengeling van droom en werkelijkheid'. Ook wordt de roman wel symbolistisch genoemd. Niet al te nadrukkelijk trouwens, want iedereen is het erover eens dat deze roman zich aan elke categorisering onttrekt.

Heeft het boek een geheime aantrekkingskracht, die mogelijk schuilt in een geheime waarheid? Het is aannemelijk, omdat *Le grand Meaulnes* een eigenschap heeft die in de latere twintigste-eeuwse literatuur volkomen zoek is geraakt: het is een preuts boek.

Preutsheid, wat is het ook weer? Uit de tijd is het, maar toch in staat te ontroeren wanneer het zich voordoet. We weten: waar zich preutsheid voordoet wordt een geheim verborgen. Preutsheid is bescherming van een geheim tegen zijn mogelijke ontsluiering. Dat is de fascinerende, prikkelende kant van preutsheid. Het is een bolwerk op-

gericht in naam van een hoogst individueel verbod, rond een schat waarvan het bestaan door anderen kan worden vermoed, geraden.

Is het waar dat er zo'n geheim steekt in *Le grand Meaulnes*? Zeker. Er is zelfs een overduidelijke aanwijzing. De laatste drie hoofdstukken heten ‘Het Geheim’. Daar wordt het schokkendste feit, de heftigste waarheid, aan de lezer uitgeleverd: Augustin Meaulnes heeft, alvorens met Yvonne de Galais te trouwen, een liefdesrelatie gehad met Valentine Blondeau, de verloofde van Frantz de Galais, die door Meaulnes wordt genoemd ‘de meest fantastische jongen ter wereld’ (le garçon le plus merveilleux du monde), ‘mijn beste vriend’, ‘mijn avonturenbroeder’ (mon frère d'aventures).

Zoals het past bij een geheim worden de gegevens op een bijzondere manier verstrekt. De lezer komt het gehele verhaal over Meaulnes en zijn ‘Grote Avontuur’ (zoals Max Nord de titel vertaalde) aan de weet volgens een beproefd vertelprocédé: een verteller spreekt over gebeurtenissen van vroeger. De verteller is de volwassen geworden François Seurel, die in de vertelling vooral als jongen voorkomt. Maar het geheim van Meaulnes staat in een schrift dat François bij toeval vindt in Les Sablonniéres na de dood van Yvonne de Galais. Het is een summier dagboek dat Meaulnes een tijdlang heeft bijgehouden. Verteller François neemt in eerste instantie de notities van Meaulnes over in zijn verhaal, in de directe rede. De verteller geeft zijn focalisatie uit handen. Dat gebeurt als de te vertellen waarheid cru wordt gevonden. Het meest cru is waarschijnlijk dat Meaulnes in zijn dagboek beschrijft dat hij met Valentine een uitstapje maakt en haar laat doorgaan voor zijn vrouw; hij laat merken dat hij de nacht met haar doorbrengt.

In deze fase is de vertelling zo ‘preuts’ dat er lezers zijn - ik ken ze - die niet eens in de gaten hebben wat er precies aan de hand is. ‘Il avait l'impression de commettre une faute’ staat er, en dat is meer dan ‘een fout maken’, zoals Max Nord heeft vertaald. Met ‘verraad plegen’, ‘een morele wet overtreden’, ‘zondigen’ zitten we er dichter bij. Over dat verraad, die ‘zondé van Meaulnes laat Alan-Fournier berichten via een extra ‘preutsheids-sluis’ in de vertelling. In het begin geeft François Meaulnes nog het woord in de directe rede, maar als het om het intiemste gaat, is de tekst van het dagboek zo onleesbaar geworden dat het niet langer mogelijk is. ‘Hij had herinneringen opgeschreven aan een paar dagen die ze ergens buiten hadden doorgebracht. Maar vreemd genoeg was het dagboek vanaf dat moment zo onsamenhangend, zo vormeloos, zo haastig geschreven - waarschijnlijk door een gevoel van geheime preutsheid (par un sentiment de pudeur secrète) dat ik dat deel van zijn verhaal heb moeten reconstrueren en herschrijven.’ Zodat François die cruciale periode in de indirecte rede beschrijft. Een narratieve omweg naar de geheime waarheid.

Ik vind zoiets buitengewoon geraffineerd, en heel functioneel. Een kenmerk van schrijversgenie. Een vergelijkbaar vertelraffinement komt voor in *Wuthering Heights* van Emily Brontë. Samen met Mieke Bal heb ik die onvergelijkelijk prachtige roman eens op dit punt geanalyseerd. Weinig bevroedde ik toen dat ik hetzelfde op bescheidener schaal al aangetroffen had in *Le grand Meaulnes.*

2.

En toch. Er moet nog meer zijn dan het geheim. Er zijn veel voortreffelijke boeken waarvoor geldt dat het geheim van hun werking schuilt in het geheim van de vertelling. Maar zo'n geheim maakt er geen grote literatuur van. En *Le grand Meaulnes* is wèl grote literatuur.

Er kan geen sprake zijn van grote literatuur zonder metaforiek, maar dan metaforiek die boven de zin uit gaat. Via zulke metaforiek, die van mij ook allegoriek mag heten, krijgt het verhaal een algemene strekking. Door die algemene strekking verandert bij de lezer zijn gezonde nieuwsgierigheid naar het geheim in herkenning. De schok die hij ervaart is deze: het geheim blijkt ineens een schat in hemzelf te zijn. Dat kan alleen gebeuren langs de weg van vergelijking. Iets in de vertelling vertoont punten van overeenkomst met een ander verhaal. Dat is het verhaal van de eigen existentie.

De weg van het fictieve verhaal naar het eigen, non-fictieve, verhaal loopt noodzakelijkerwijs langs een etappeplaats die heet: generalisatie. Kunst in het algemeen ontleent zijn sensibiliserend vermogen áán het feit dat er in kunst mogelijkheden tot generalisaties worden geschapen. Die generalisaties maken op hun beurt persoonlijke herkenning mogelijk. Die herkenning doet zich voelen als ontdekking. De genoemde weg van verhaal naar verhaal is afgebakend met vergelijkings-tekens, die in de terminologie van Peirce, ikonen heten. Zoals indexicaliteit (verwijzing) het contact met de werkelijkheid legt, zo legt iconiciteit (vergelijking) de weg open voor innerlijke respons.

Het ware geheim van een groot boek moet dus een groot geheim zijn, dat je alleen ontdekken kunt door de route van de metaforische interpretatie af te leggen: Dat geheim is het fundamentele thema van het boek. Je kunt dat fundamentele thema vinden door bij voorbeeld aan personen en handelingen een algemene betekenis toe te kennen.

Voor *Le grand Meaulnes* stel ik het volgende voor: Meaulnes representeert een algemeen menselijk probleem, namelijk dat van de aanvechting van nomadisme in een sedentaire wereld. Dit vereist enige uitleg.

Er zijn mensen die zich op één plek vestigen, sedentairen. Er zijn er ook die rondtrekken, nomaden. De sedentaire zoekt veiligheid en geluk. De nomade zoekt avontuur en poëzie. Het lijdt geen twijfel dat sedentarisme en nomadisme twee componenten zijn binnen elke mensenziel, zelfs in samenlevingen waar elk spoor van nomadisme op het eerste gezicht schijnt te zijn uitgewist. De auto is een symbool van twee tegengestelde behoeften in onze hedendaagse, sedentaire, samenleving: het is het huisje van de huiselijke, maar tegelijk ook het wilde paard van de vrije nomade. De caravan laat de tegenstelling nog duidelijker zien: lekker bij het aanrecht, en toch dwalen door de wereld.

Het sedentaire ideaal is in *Le grand Meaulnes* het duidelijkst geïncarneerd in Yvonne de Galais. Ook François

is iemand die zijn rol te spelen heeft op één plek, in één regio, waar hij een bouwer van geluk zou willen zijn. In het winkeltje van François' oom Florentin treft hij haar. Yvonne spreekt zich uit en vertelt François dat zij wel in het onderwijs zou willen gaan, net als hij. 'Ik zou de jongens leren om braaf ("sage") te zijn. Ik zou ze een wijsheid ("sagesse") willen bijbrengen, een wijsheid die mij vertrouwd is. Ik zou ze afleren om de wereld te willen intrekken.' 'Ik zou ze leren om het geluk te vinden dat vlakbij ligt, en dat je over het hoofd ziet...' Terwijl François naar haar luistert is hij onder de indruk van haar 'bedachtzame, kinderlijke houding, haar blauwe, onbeweeglijke blik,' maar ook getroffen door 'een soort weemoed en ook vijandschap tegen iets geheimzinnigs in haar leven.' Waar komt die weemoed vandaan en die onbegrijpelijke vijandschap? Van het verdriet dat haar wordt bezorgd door het nomadisme van twee mensen die haar het meest na zijn, de aanbeden broer Frantz, de beminde Meaulnes.

Alain- Fournier

Van die twee is Frantz de pure nomade. Maar Meaulnes is interessanter, omdat hij de dromen van nomadisme en sedentarisme zo hevig in zich verenigd weet. Als de avonturendrang van Meaulnes hem in het mysterieuze kasteel heeft gebracht, heeft hij daar een droom. Hij ziet in die droom 'een lang groen vertrek, met behang alsof het van bladeren was. Er was daar een lieflijk licht dat wel leek te stromen - het was of je het proeven kon. Bij het venster zat een meisje te naaien met haar rug naar hem toe. Het leek wel of ze wachtte tot hij wakker werd...' En als hij dan wakker is en er kinderen op zijn knie kruipen heeft Meaulnes opnieuw een visioen. 'Hij stelde zich voor dat hij in een huis was dat van hem was, als getrouwd man, en dat het avond was, een mooie avond. Het onbekende, charmante meisje dat hij vlakbij piano hoorde spelen was zijn vrouw...'

Die droom wordt werkelijkhied. Meaulnes zal een zeer korte periode van echtelijk geluk kennen, met Yvonne. Maar Meaulnes is niet voorbestemd voor rustig, sedentair geluk. Hij gooit het stuk op het moment dat hij Les Sablonnières verlaat omdat hij 'de roep van Frantz' heeft gehoord. Meaulnes heeft enerzijds alle kenmerken van iemand die geworteld is in de streek waar hij woont. Zijn naam is in zekere zin significant, want er bestaat in de streek waar het boek zich afspeelt een plaatsje dat Meaulne (zonder s) heet. Anderzijds is het nomadische in hem zo sterk dat het een

dominerend kenmerk van zijn persoonlijkheid is. François beschrijft hem als 'een man die niet gauw begint te praten, net als eenzame mensen, jagers, avonturiers.' Meaulnes zelf verklaart dat hij niet is als de anderen, de sedentairen. 'Hoe kan ik een leven leiden als iedereen! Ik heb het geprobeerd, daar in Parijs. Maar als je eenmaal de sprong naar het paradijs hebt gemaakt, hoe zou je daarna genoegen kunnen nemen met het leven van iedereen? Wat voor anderen geluk was, was voor mij iets belachelijks.'

De sprong naar het paradijs waar Meaulnes het over heeft is het grote avontuur dat hij heeft beleefd op het mysterieuze kasteel. Hij kwam daar terecht door te verdwalen toen hij met paard en wagen op weg was gegaan om, tegen de orders van meester Seurel in, de grootouders van François van het station te halen. Op het kasteel ontmoet hij Yvonne, tijdens het feest dat Frantz heeft georganiseerd ter gelegenheid van zijn aanstaand huwelijk met Valentine. Er is een boottochtje voorzien en dan ontmoet Meaulnes Yvonne. 'Alles liep helemaal zoals ik wou, als in een droom,' zo vertelde Meaulnes het gebeurde aan François.

Opvallend: de droom van de nomade is het geluk met Yvonne, het sedentaire geluk. Omgekeerd ligt het anders. Dat Yvonne zich tot Meaulnes aangetrokken voelt vervult haar met angst. Als Augustin haar zijn toekomstverwachting begint te ontvouwen zegt ze 'Waarom? Waar is het goed voor?' (A quoi bon?) 'We zijn kinderen,' zegt ze. 'We hebben een dwaasheid begaan.' Zo is het ook. Kinderen denken niet aan veiligheid en geluk en kunnen zich overgeven aan wat vanuit volwassenen-standpunt bezien dwaasheid heet. De paradox is dat de nomade een kind is, en droomt van geluk, maar dat de volwassene een sedentair is die droomt van avontuur (en teglijkertijd bang is). De volwassene droomt ervan een kind te zijn gebleven.

Het problematische is dat die droom voor een deel ook werkelijkheid is. In elke volwassene is het kind op een of andere manier levend gebleven. Kinderlijk en poëtisch zijn we allemaal; soms overduidelijk en soms is het erg weggestopt. Als je het pessimistisch bekijkt constateer je, met Sainte-Beuve, dat 'er in de meeste mensen een jong gestorven dichter zit.' De 22-jarige Vincent van Gogh citeert deze zin van Sainte-Beuve in een brief - van 15 juli 1875 - aan zijn broer Theo, sprekend over een van zijn ooms. Maar Vincent citeert ook Musset die zegt dat er in ons dikwijls een slapende dichter zit, die jong en levend is gebleven.

Dit is meer dan een paradox, want dat is slechts een schijnbare tegenstelling. Het is een existentiële antinomie, een tegenstelling die altijd een tegenstelling zal blijven omdat de tegenover elkaar staande delen wel samengaan

maar elkaar logisch uitsluiten. De twee componenten zitten in elk mens, zullen er altijd zijn, en elkaar altijd bevechten. Ook al lijkt het zo dat de nomadische component verdwenen is, onzichtbaar, 'gestorven', bij velen die voor sedentariteit hebben gekozen.

Dat komt door het globaal gelukzoekend karakter van de maatschappij zoals die heden ten dage in de westerse wereld vorm heeft gekregen. Een wereld die je hedonistisch kunt noemen. Waar geldt 'Nur wer in Wohlstand lebt, lebt angenehm,' zoals Brecht het laat zeggen in de *Dreigroschenoper*, in navolging trouwens van Villon, die het nog mooier zei: 'Il n'est trésor que de vivre à son aise'. In samenlevingen die zó gekozen hebben zijn de nomaden angstwekkend. De sedentair heeft zich ergens vast gevestigd. Hij heeft het land ontgonnen, hij zaait, maait, oogst, en maakt een tuin van de woestijn. Hij werkt hard. Zorgt voor de dag van morgen. De dolende nomade, die veel minder werkt, des te meer droomt en fantaseert, is een bedreiging voor de sedentaire zorgenmaker en zijn roofbare schatten. Toch is dat het ergste nog niet. Het vreselijke aan de nomade is dat hij doet waarvan de sedentair droomt. Het kan zelfs lijken of de niksnutte nomade Gode welgevalliger is dan de hardwerkende sedentair. Kaïn was landbouwer en zag dat God wèl het offer aanvaardde van Abel, de herder. Jaloezie dus, met bijbehorend gevolg.

In gelukssamenlevingen, de onze, is nomadisme een kwaad, dat zich buiten onszelf voelbaar maakt, maar ook binnen onszelf. Het kan lijken dat dit streng en radicaal gesteld is. Dat valt mee. Het nomadische kwaad wordt namelijk algemeen getolereerd, gedoogd zoals het heet. Ja heimelijk nagestreefd, want nomadisme is immers de droom van de sedentair. Wat niet wegneemt dat nomadisme de samenlevingsvorm die we hebben gekozen met vernietiging bedreigt. Consequentie: het nomadisme wordt bestreden, zonder illusie van een mogelijke overwinning. Wat haalbaar is wordt gedaan: het kwaad wordt zo veel mogelijk verbannen naar thuislanden: droom, fantasmen. En: literatuur.

3.

In *La littérature et le mal* heeft Bataille gesteld dat literatuur voor het kwaad moet opkomen. Ja, dat literatuur zelf een kwaad is.

Het is gemakkelijk in te zien dat hij gelijk heeft. Daarvoor hoeft men de dingen alleen maar even op de spits te drijven. Stel dat iedereen zich met literatuur bezig hield. Als schrijver. Als lezer. Er zou niets van de wereld terecht komen. Boer, smid en kruidenier zorgen voor de wereld en de mensen die er in wonen. Ook onderwijzers en hun leerlingen. Zonder direct net zo nuttig te zijn als boeren en bakkers zorgen ze toch voor de wereld omdat ze de overleving ervan voorbereiden. Het doorgeven van in het verleden opgedane kennis, het handhaven van culturele traditie, allemaal nuttige activiteiten die een uitbouw mogelijk maken naar de toekomst. En die tegelijkertijd een barrière vormen tegen alles wat het leven in de mensengemeenschap bedreigt: luiheid, waanzin, misdaad, allerlei overtredingen van gevestigde verboden.

Al die nuttige mensen bevinden zich in wat Bataille heeft genoemd 'de wereld van de arbeid'. Ik wil daar aan toevoegen: in onze huidige historische context zijn zij sedentairen. Zij zijn dienaren van het goede, d.w.z. van eigen en andermans geluk.

In zo'n context vertegenwoordigt alles wat onnuttig is en de overleving van de samenleving dus bedreigt het kwaad. In die zin is literatuur een kwaad. Maar literatuur is toch iets prachtigs? Zeker. Omdat het kwaad iets prachtigs is. Het on-sociale kwaad is het kenmerk van een wereld die door Bataille is aangeduid als ‘de wereld van de soevereiniteit’, want in die wereld voelt de mens zich een koning, soeverein, aan niets en niemand onderworpen. In de wereld van de soevereiniteit doe je waar je zin in hebt, alles, zonder enige zorg voor de dag van morgen. De tijd staat stil in de wereld van de soevereiniteit en alle wetten zijn er buiten werking gesteld. Terwijl in de wereld van de arbeid handelingen nuttig zijn en zin hebben, wordt in de wereld van de soevereiniteit elke gedachte aan nut of zinvolheid volkomen terzijde geschoven. In de wereld van de soevereiniteit wordt niet naar geluk gestreefd, maar naar vervoering, extase. De wereld van de arbeid is een akker, een kantoor, een huiskamer. De wereld van de soevereintiteit is een nachtclub, een stadion, een postzegelmarkt. Wie na de afwas de roman oppakt die hij koortsachtig wil lezen snelt van de wereld van de arbeid naar de wereld van de soevereiniteit.

Het prachtige van het kwaad is dat het, zoals Bataille het heeft uitgedrukt, een sacraal karakter heeft. In de wereld van de soevereiniteit voelt de mens zich dicht bij eigen zelf en verenigd met het kosmische.

In deze regionen nu beweegt zich de nomade. Hij is de vertegenwoordiger van het kwaad. De nomade is de krekel die de hele zomer zingt. En natuurlijk honger krijgt als het winter wordt, zodat hij moet aankloppen bij de mier. Die dan natuurlijk zegt: dans nu maar. Brinkman die de BKR afschaft onder applaus van de andere mieren. Literatuur is nomadisme voor een sedentaire gemeenschap die het dromen niet kan laten. Nomadisme is een kwaad, literatuur is een kwaad. Je kunt het ook zo zeggen: geen grote literatuur als niet het kwaad de fundamentele thematiek is.

In *Le grand Meaulnes* komen de begrippen goed en kwaad even letterlijk aan de orde, wanneer de verteller rechtvaardigt dat hij begint aan zijn verhaal over de tocht die Meaulnes naar het geheimzinnige kasteel, aan het begin van het hoofdstuk dat heet ‘Het avontuur’.

> Mijn vriend vertelde me die nacht nog niet meteen alles wat hij onderweg beleefd had. En zelfs toen hij besloten had om me alles te vertellen, tijdens dagen van verdriet waarover ik nog kom te spreken, bleef zijn relaas het grote geheim van onze jeugdjaren. Maar nu alles voorbij is, nu er alleen nog stof over is van zoveel kwaad en zoveel goed, nu kan ik zijn vreemde avontuur wel vertellen.

Wat heeft dit eigenlijk te betekenen? Dit: geheim en avontuur bedreigen met vernietiging wat binnen de sociale orde wordt opgebouwd, maar als die vernietiging heeft plaatsgevonden, kan het Verbod dat die orde beschermt - de preutsheid - worden opgeheven en kan het

kwaad zijn verwoording krijgen.

Het kwaad, in de Bataillaanse betekenis van het woord, incarneert zich in *Le grand Meaulnes* het duidelijkst in Frantz de Galais. Van hem wordt gezegd dat 'toute folie au monde' hem schijnt te worden toegestaan. Hij wordt beschreven als 'heerszuchtig', 'levend in een fantasiewereld, wanhopig om het minste of geringste'.

De goedhartige François Seurel constateert dat Frantz niet volwassen wil worden zoals de anderen, en zegt dan ook op een bepaald moment tegen hem: 'Kom Frantz, de tijd van de fantasiedromen en kinderachtigheden is nu voorbij.' Redelijkheid, pasmunt uit de wereld van de arbeid. Tegenover Frantz zonder waarde, zonder effect. Want Frantz wil het kinderkoninkrijk helemaal niet verlaten. Hij nestelt zich in een wereld van maatschappelijke onverantwoordelijkheid. En daagt anderen uit dat ook te doen. Op het moment dat Meaulnes het geluk gevonden heeft in Les Sablonnières laat Frantz zijn roep horen, waaraan Meaulnes wel gehoor moet geven, omdat hij gezworen heeft zo te zullen handelen.

Het is een van de onrealistische elementen uit het boek dat Meaulnes zich gebonden voelt aan een jongens-eed, juist op het moment dat hij de stap naar de volwassenheid op manifeste wijze maakt. Zoiets geeft het boek bij uitstek zijn metaforisch karakter, men kan ook symbolistisch zeggen. Op het letterlijke vlak gebeurt er dit: Meaulnes handelt onzinnig, wat te verklaren is door zijn schuldgevoel tegenover Frantz. Hij heeft wel in onwetendheid gehandeld, zoals Oedipus, maar dat neemt niet weg dat hij zich verantwoordelijk voelt. 'C'est moi qui ai perdu la fiancée de Frantz.' Eerst heeft hij een liefdesrelatie gehad met Valentine en haar daarna verlaten toen hij hoorde wie zij was; ze is vast en zeker het slechte pad op gegaan, zoals Valentine zelf al voorzag. Op het metaforische niveau betekent Meaulnes' respons op de roep van Frantz dat hij weigert de jongenswereld, een wereld van de soevereiniteit, radicaal te verlaten. Hij weigert zich te nestelen in het geluk, weigert de euthanasie van nomadisme die daarvoor vereist is.

Frantz maakt het geluk kapot waar Yvonne naar verlangde en waar Meaulnes van droomde. Geen enkel geluk is blijvend in deze roman. Frantz zelf is de ongelukkigste van allemaal. Zijn lot is het om het onmogelijke te proberen: steeds te vertoeven in de wereld van de soevereiniteit. Hij probeert die wereld als het ware te organiseren, bij voorbeeld door dat vreemde feest ('la fête étrange') te geven ter gelegenheid van zijn huwelijk. Op dat feest is het zo geregeld dat de kinderen de baas zijn. Er zijn ook wel oude mensen, maar dat zijn bij die gelegenheid een soort ere-kinderen. Frantz heeft verordonneerd dat 'alles is toegestaan'. 'Zelfs om onszelf kwaad te berokkenen,' verklaart een van de feestkinderen, en dat is een opmerkelijke uitspraak. De wereld van de soevereiniteit is een wereld van destructie.

Frantz is een tijdlang rondtrekkend kermisgast, letterlijk nomade. Hij leeft in een woonwagen, verzorgt cirusvoorstellingen in dorpjes. Is er geen geld voor eten, dan steelt zijn toegewijde, halfcriminele reisgenoot Ganache desnoods wat kippen. Op een dag komt Frantz de klas van meester Seurel binnen om een tijdje het onderwijs te volgen. De kinderen en zelfs de brave onderwijzer komen onmiddellijk onder zijn charme. Frantz laat onbekende voorwerpen rondgaan. Hij bedenkt spelletjes, kent liederen die geen ander kent. Hij importeert 'genoegens', 'wanorde', 'iets onbehoorlijks'. Kortom, hij doorbreekt de grenzen van de wereld van de arbeid, door het overtreden van de regels en wetten. François meldt dat in de tijd dat Frantz leerling was in Sainte-Agathe 'het wel leek of er tussen de lesuren en vrije tijd geen helder

onderscheid meer was zoals voorheen toen het schoolleven even eenvoudig en geregeld was ingedeeld als de etmalen met hun nacht en dag.' Zo creëert deze dienaar van het kwaad een vaag tussengebied tussen twee tegengestelde werelden, een schemerige wanorde, en leidt hij zijn medescholieren naar de grenzen waar het land van orde en verboden, waarin ze zich normaal bevinden, ophoudt. In dat grensgebied wordt uitzicht geboden op de wereld van het sacrale, om het weer eens op zijn Bataillaans te zeggen.

Hoe komt Frantz ertoe om voor het kwaad te kiezen? Je zou kunnen denken dat het door zijn opvoeding komt. Hij mocht alles. Nooit werd hem iets geweigerd. Aan al zijn grillen werd gehoorzaamd. Maar Frantz zelf denkt niet dat het daardoor komt. Zelf verklaart hij voor het kwaad te hebben gekozen uit wanhoop. 'Ik wou sterven. En omdat het me niet gelukt is, leef ik nu alleen nog maar om me te amuseren, als een kind, als een zigeuner. Ik heb alles achter me gelaten. Ik heb geen vader meer, geen zuster, geen huis, geen geliefde... Alleen nog maar vrienden om mee te spelen.' Frantz heeft zich voorbestemd voor de wereld van het kwaad, zoals je het klooster in gaat of tekent voor het Vreemdelingenlegioen.

Frantz' partner en tegenspeelster is Valentine. Zij zegt over zichzelf: 'Heb in mij geen enkel vertrouwen. Ik heb nooit anders dan dwaasheden begaan. Ik ben helemaal alleen door de wereld getrokken.' Zij definieert zichzelf als dwaas en nomade. Net als Frantz weet zij Meaulnes af te houden van het geluk, waar François en Yvonne hem juist naar toe hebben geduwd ('alsof hij tegen zijn schouders werd geduwd', staat er letterlijk). Valentine is een meisje uit de stad. Ze woonde in een 'smerige, kwalijke buurt, die iets had van een wijkplaats uit vroeger tijden tussen de steunberen van de kathedraal.' De kathedraal waarvan Meaulnes zegt dat die ook geen 'geneesmiddel biedt tegen het zuiverste liefdesverdriet'.

Valentine is, als ze Meaulnes in Parijs ontmoet, wanhopig omdat ze heeft besloten om niet met Frantz te trouwen en naar de hoofdstad te vluchten. Het verdriet van Meaulnes komt op datzelfde moment voort uit zijn vergeefs proberen om de verdwenen Yvonne terug te vinden. Hun ontmoeting is zo'n toevalligheid die in drama's voorkomt. Er is ook een tragisch misverstand: Valentine weet niet dat de vergeefs gezochte geliefde de zuster is van Frantz, en Meaulnes weet niet dat hij met de verloofde van zijn vriend te maken heeft. Samen gaan ze grenzen over die door ongeschreven wetten gesteld zijn.

Ik denk dat fysieke aantrekkingskracht, begeerte, een 'surprise du désir', daarbij een rol heeft gespeeld, ook al wordt dat in dit preutse boek niet expliciet gezegd. Het zou kunnen lijken dat Valentine en Augustin eenvoudig-

weg troost bij elkaar zoeken. Maar er is ongetwijfeld meer aan de hand. Erotiek is exemplarisch voor de wereld van de soevereiniteit. Als Bataille een samenhangende uiteenzetting wil geven over zijn theorie van verbod en overtreding, noemt hij zijn boek *L'érotisme.* Want aan erotiek wordt die theorie het best geïllustreerd. Ook bij Alain-Fournier krijgt het kwaad deze vorm. Zoals het bij Zola 'la faute' van pastoor Mouret is dat hij met een meisje slaapt, zo is 'la faute' van Meaulnes op vergelijkbare wijze geconcretiseerd en gesymboliseerd. Ook al is het ongeweten, het verraad tegenover zijn beste vriend is de wetsovertreding die Meaulnes begaat voor het betreden van de wereld van de soevereiniteit.

Het paradoxale is dat Meaulnes een veel minder radicale, minder extreme figuur is dan Frantz en Valentine. Hij is iemand uit de streek, afkomstig uit de gegoede burgerij, opgevoed volgens traditionele principes. Een echte 'enraciné', zou Barrès hebben gezegd. Toch is hij het die het meest kordaat en doelbewust de wereld van de soevereiniteit binnentreedt.

Men zou dat van Frantz hebben verwacht. Hij heeft er veel voor mee. Zijn opvoeding, zijn wanhoop, zijn psychologische geaardheid. François zegt dat hij Frantz bewondert omdat hij zich heeft voorgenomen om vertrouwen te hebben. Deze 'volonté de confiance absolument admirable' is een onmisbare eigenschap voor wie alles wil riskeren en zich geheel aan het kwaad wil overgeven. Wat staat die overgave in de weg? Frantz ziet dat scherp in. Waarom heeft Valentine niet met hem willen trouwen? 'Par scrupule, par crainte, par manque de foi...' zegt hij. Als je te scrupuleus bent, te bang bent, te weinig vertrouwen hebt, dan kun je de wereld van de soevereiniteit niet binnengaan. Maar Frantz heeft een zwakte die Meaulnes niet heeft: hij heeft de anderen nodig. Alleen de eenzame reiziger komt ver, schreef Céline. Meaulnes is er zo een. Frantz erkent de superioriteit van Meaulnes wanneer hij zegt: 'Met hem wordt alles mogelijk.'

Dat zijn de sleutelwoorden van het boek. Het is een onvergetelijke zin, die de gehele tekst zijn portée geeft. Ik geloof dat we allemaal ofwel degene willen zijn met wie alles mogelijk wordt ofwel zo iemand in ons leven willen ontmoeten.

Meaulnes, 'met wie alles mogelijk wordt', laat dat zijn toekomstige vriend François al zien op dezelfde dag dat hij arriveert in het schooltje om daar te komen wonen en studeren. Terwijl de volwassenen nog aan het onderhandelen zijn over de pensionprijs gaat Meaulnes in de nieuwe omgeving op verkenning uit en vindt op zolder twee vuurpijlen die bij het vuurwerk van de Quatorze Juillet niet waren afgegaaan. Hij zet ze in de grond en steekt ze aan.

‘Hij haalde uit zijn zak een doosje lucifers. Tot mijn stomme verbazing, want zoiets was bij ons thuis streng verboden.’ Zo begint François’ herinnering aan dit bijzondere moment. En hij vervolgt: ‘Voorzichtig boog hij naar voren en stak de lont aan. Toen pakte hij mijn hand vast en trok me krachtig naar achteren. Vlak daarna kwam mijn moeder over de drempel van het huis, waar ze met de moeder van Meaulnes de pensionprijs had vastgesteld, en ze zag onder het afdakje op de speelplaats twee bundels rode en witte sterren opstijgen met een geluid of iemand een klap kreeg; en ze zag ook mij, bij de hand gehouden door die pas aangekomen jongen, groot en onverstoorbaar...’

Heel het magisch vermogen van de grote Meaulnes zit in deze beeldschone passage. Meaulnes heeft lucifers bij zich en hij steekt de lont aan. De metaforische betekenis is niet moeilijk te zien. Hij neemt zijn vriend bij de hand.

Hij confronteert de volwassenen, bezig in hun wereld van de arbeid, met een uitzicht op de wereld van de soevereiniteit, een vuurwerk, een mini-extase van enkele seconden - meer is niet nodig. Hij produceert een magisch licht. En is in staat dat onverstoorbaar te doen, alsof het een handeling betrof van groot gewicht (wat ook zo is). Meaulnes weet te vinden wat anderen over het hoofd zien. Hoe dat komt? Doordat hij het toeval een kans geeft. Je kunt extase niet programmeren, maar wel de omstandigheden creëren waarin het toeval toegang tot het onmogelijke maakt. Je kunt altijd op avontuur gaan. Daarvoor moet meestal een verbod worden overtreden. Meaulnes vindt het geheimzinnige kasteel na een tocht die ermee begint dat hij ongehoorzaam is aan meester Seurel. Hij spijbelt van school en liegt een boer wat voor, zodat deze hem een paard leent.

En dan verdwaalt Meaulnes. Tijdens zijn dwaaltocht gaat hij door verschillende psychologische fasen, die lijken op de fasen van mystieke extase. Hoewel hij verdwaalt in een streek die hij niet kent, gaat hij toch door, tegen alle redelijkheid in. ‘Ieder ander zou rechtsomkeert hebben gemaakt,’ zegt verteller François. Hij heeft gelijk. Meaulnes doet wat niemand doet. Hij is uitzonderlijk, een dissident. Op weg naar het onbekende voelt hij ‘in zich de begeerte groeien om ergens aan te komen, ondanks alle moeilijkheden.’ Uitzonderlijk, maar ook exemplarisch. Want dit is de redeloze vastberadenheid, de onstuitbare drift, van iemand die zich op weg heeft begeven naar de extase, een weg waarop terugkeer al gauw onmogelijk is. Even denkt Meaulnes nog aan de wereld van geluk die hij achter zich heeft gelaten. ‘Zijn hart kromp ineen toen hij plotseling terugdacht aan de huiskamer in Sainte-Agathe waar wij op dat moment wel bij elkaar zouden zitten.’ Maar hij zet zich erover heen. ‘Toen werd hij kwaad; toen trots; en toen hartstochtelijk blij dat hij zo ontsnapt was, zonder het eigenlijk met opzet te hebben gedaan...’ Woede, trots, vreugde. Dat zijn de fasen op de weg naar de wereld van de soevereiniteit, als het point of no return is gepasseerd. De liefde, fysiek of geestelijk, biedt een goed voorbeeld van het overschrijden van zo'n punt. Op zeker ogenblik kunnen gelieven alleen nog maar verder, in razernij vaak. De weg naar de extase is een glijbaan. Daar is geen rem, noch recht, noch rede. Wie zou het vuurwerk nog kunnen doven als de eerste sterren al knallend, sissend, fonkelend, schitterend, de lucht in gaan?

4.

Waar het kwaad zich voordoet in de lieve wereld van het goede wordt dit ervaren als gewelddadigheid. Ook in *Le grand Meaulnes*? Je zou kunnen twijfelen of de concepten van geweldsfilosoof Bataille hier wel van toepassing zijn. De uiterlijke kenmerken van gewelddadigheid, moord, kwelling, wreedheid, die dingen, ze zijn afwezig in deze roman. Geen wreedheid. Wel het tegendeel: tederheid.

Toch, wie goed leest vindt sporen van ingehouden geweld. Neem de volgende observatie van François Seurel, die betrekking heeft op het openluchtfeest dat georganiseerd is opdat Yvonne en Augustin elkaar weer kunnen ontmoeten.

> Ik voelde zowel bij Mademoiselle de Galais als bij Meaulnes dat ze hun best deden om zich voorkomend te gedragen, rustig en gracieus, maar dat

> daaronder ongeduld was verborgen en iets dat wel leek op angstige gejaagdheid. Zij sprak vlugger dan normaal. Ondanks haar zachtrode wangen was er rond haar ogen, op haar voorhoofd, soms ergens een gewelddadige bleekheid te zien, een teken van haar innerlijke onrust.

Het adjectief 'gewelddadig' staat hier expliciet in de tekst. Semioticus François Seurel bespeurt een teken dat verwijst naar wat zich onder de onschuldig ogende schijn verbergt: gewelddadigheid. De verdrongen tegenstelling tussen de zichtbare schijn en onzichtbare werkelijkheid leidt tot een lamentabel effect. Als feest mislukt de bijeenkomst jammerlijk.

Minder ingehouden en ook minder fraai komt de gewelddadigheid naar buiten, verbaal althans, wanneer de dorpsbewoners zich kwaad maken over de kippendiefstal van Ganache. Jasmin Delouche geeft commentaar: 'Als mijn oom er eentje was tegengekomen. Die zei: ik had hem neergepaft als een konijn. Ganache mag blij zijn dat hij mijn oom niet is tegengekomen. Die had geschoten. Ze zijn allemaal hetzelfde, zei die, en Dessaigne zei het ook.' Alles zit opgesloten in dit stukje verbale primitiviteit. Een soort racisme, kuddegeest, bewustzijnsvernauwing. En daaronder: angst en jaloezie tegenover de nomade. Xenofobie op dorpsniveau. Verbaal geweld als voorbereiding van geweld met daden.

Elk geweld is een afgeleide van de onontkoombare existentiële gewelddadigheid: de dood. Die doet zich in het boek één keer voor, als Yvonne sterft na haar bevalling. De dood, een absurditeit. Een onrecht. Maar speciaal als het de persoon betreft die het geluk incarneert. Wanneer François heeft gehoord dat ze zwanger is, vraagt hij Yvonne: 'Nou ben je zeker heel gelukkig?' Hij vergeet op dat moment even dat Meaulnes haar in de steek heeft gelaten. Als hem dat te binnen schiet, heeft hij spijt van zijn vraag. 'Maar ze antwoordde zonder bijgedachte, zonder spijt, zonder wroeging, met een lieve glimlach, vol geluk: 'Ja, heel gelukkig.' En juist deze heilige van het geluk moet sterven.

Het is eigenaardig dat ik, om voorbeelden van gewelddadigheid te geven, terecht kom bij Jasmin Delouche en Yvonne de Galais, de meest sedentaire personages in het boek, zij het op geheel verschillende sociale niveaus. Dat doet de vraag rijzen of zij werkelijk wel zo voor honderd procent de vertegenwoordigers zijn van het maatschappelijk goede.

Het bijzondere van deze roman is dat het inderdaad zo eenvoudig niet ligt. Beschouwen we eerst Yvonne de Galais. Voor Meaulnes is zij degene in wie zijn avontuur op het geheimzinnige kasteel zijn hoogtepunt vindt. Dat betekent dat, als men zich houdt aan de terminologie van Bataille, Yvonne zich óók bevindt in de wereld van de soevereiniteit. Natuurlijk zou Meaulnes zelf het zo niet stellen en ook Alain-Fournier niet. Eerder omgekeerd. Wanneer Meaulnes in Parijs is en zich ophoudt voor de

woning waar hij Yvonne hoopt te vinden en waar hij met Valentine in contact komt, schrijft hij in zijn dagboek: 'Er komt een vreselijke gedachte in mij op, dat ik van het paradijs heb afgezien en dat ik me voor de poorten van de hel bevind.' Duidelijk is dat niet. Paradijs? Hel? Op welke verlangens en op welke personen zijn die woorden van toepassing? Misschien is dat Meaulnes zelf ook niet duidelijk. Nomadisme en sedentarisme, de neiging tot het goede en de neiging tot het kwade, het is allemaal niet zo over de personages verdeeld dat de een alles van dit en de ander alles van dat krijgt. Als in een allegorie, of in een poppenkast. Integendeel, het is allemaal min of meer uitgestrooid over verschillende aspecten in karakter of zelfs maatschappelijke bepaaldheid.

Dat laatste bij voorbeeld is van toepassing op degenen die bij uitstek het sedentarisme schijnen te vertegenwoordigen, de familie Seurel. Al in de tweede regel van het boek komt iets aan de orde dat die veronderstelling tegenspreekt. De verteller, de oudere François terugkijkend op een vroegere periode in zijn leven, meldt dat zijn vader en moeder inmiddels, net als hij zelf, niet meer in Sainte-Agathe wonen. Ze wonen zelfs niet meer in de streek. 'We hebben die streek verlaten en komen er vast nooit meer terug.' Want Franse onderwijzers zijn afhankelijk van 'toevallige overplaatsingen', van 'beslissingen van een inspecteur of van een prefect'. De facto sedentair, maar latente nomaden, niet wezenlijk verschillend van Zeno's pijl. Het geval Frantz de Galais staat daar lijnrecht tegenover. De facto nomade, maar latent sedentair. Er staat hem een huis ter beschikking, 'la Maison de Frantz', waar hij kan gaan wonen wanneer hij maar wil. Aan het eind van het boek gaan Valentine en Frantz er wonen. François vertelt dat hij uit de verte voor het huis iemand bezig ziet, 'een soort jonge huisvrouw met een gesteven kanten kraagje, die voor haar deur aan het vegen is.' Dat is Valentine die speelt dat ze sedentair is.

Want nomaden spelen graag dat ze sedentair zijn en sedentairen doen het omgekeerde. De caravan van de nomade is een huisje, terwijl die van de vakantieganger een zigeunerswoonwagen is. Nomadisme en sedentarisme in iedereen. Het boek laat dat ook zien op een meer algemeen niveau, als je het opvat als een Bildungsroman. Aan het begin bevinden de hoofdpersonen zich in het koninkrijk van hun jeugd. Maar ze staan op het punt dat te verlaten. Metaforisch gezegd: ze staan klaar voor vertrek, het leven in, als sedentairen die huis en haard verlaten, zich transformeren tot nomaden dwalend door een onzekere wereld. Maar die wereld waarnaar ze op weg gaan is toch ook weer een wereld van de arbeid, met zijn zorgen en zijn verantwoordelijkheden. De jonge nomaden breken met de hun vertrouwde sedentaire wereld (waarbinnen zich hun nomadische vrijplaats bevond) om zich elders, anders, als sedentairen te vestigen.

Dat er nomadisme schuilt, ook in degene die het sedentairst lijkt van allemaal, valt te constateren aan de gedragingen van Jasmin Delouche. Hij is een soort anti-Meaulnes en in dit lieve boek vol sympathieke figuren steekt hij nogal af als tamelijk onsympathiek. Hoe komt dat? Doordat hij 'doet alsof hij volwassen is' (il fait l'homme). Terwijl hij qua leeftijd behoort tot de wereld van de jongeren, de wereld van de onschuldige soevereiniteit, kiest hij ervoor om voortijdig een plaats te verwerven in de wereld van de ouderen waar die onmiddellijke soevereiniteit is afgezworen, voor altijd. Collaboratie. Een vorm van verraad, vooral aan zichzelf, maar ook aan de leeftijdsgenoten.

Wanneer Meaulnes de school heeft verlaten, neemt zijn tegenstander Delouche de leiding over de jongens over. François besluit om met ze mee te doen, en vertelt dat in een hoofdstuk dat heet 'Ik pleeg verraad'. Het verraad bestaat eruit dat hij de droom loslaat die door Meaulnes werd belichaamd. Verraad, voorwaarde voor volwassenwording.

Het jammerlijke zit erin dat het plegen van verraad zo voor de hand ligt. Het is de bijna vanzelfsprekende reactie, die voortvloeit uit gemakzucht. Het najagen van een droom is inspannend. Het ideaal is veeleisend. Meedoen met de anderen is onproblematisch. In vrijheid kiezen, het is moeilijk.

François is zich zijn morele inzinking scherp bewust. Als zijn 'frère', zijn 'compagnon d'aventures' vertrokken is, voelt hij zich wanhopig. Maar er gebeurt iets vreemds. Bij die treurigheid voegt zich een ander gevoel, 'iets dat wel leek op een gevoel van vrijheid.' François kan zich nu vrij voelen van de opgave om een droom na te streven. Hij is vrij om mee te doen met hen die hun droom al hebben opgeofferd en erop uit zijn om die van anderen ook te vernietigen. Nu Meaulnes weg is durven de dorpsjongens zich tegenover François laatdunkend uit te laten over diens verhalen over het geheimzinnige kasteel. Demystificatie, debunking, waar kleingeestige mensen zo dol op zijn. Niets bijzonders is er aan de hand geweest. 'Een bruiloft, gewoon, meer niet.' (C'était une noce, quoi.) In de nabespreking worden ook de nomade even meegenomen in een stemming van oprechte vreemdelingenhaat. 'Heb ik er even goed aan gedaan om die Ganache bij de politie aan te geven,' zegt Jasmin. Het moment van triomf en verraad wordt gevierd door likeur te drinken uit een gepikte fles in het winkeltje van Jasmins moeder. Als die vroeger dan verwacht thuiskomt moet de fles vlug worden weggeborgen. Overtreding van een verbod, soevereiniteit, maar dan van miezerig gehalte. Samen die overtreding begaan, het schept een band. Misschien is medeplichtigheid een van de hechtste bindmiddelen in relaties tussen mensen. Hoe miezeriger de gezamenlijke overtreding hoe miezeriger de relatie. François zegt: 'Er ontstond tussen ons een soort intimiteit van slecht allooi'. Het verraad dat hij op dat moment pleegt is vooral een verraad tegenover zichzelf, tegenover de kwaliteit van zijn droom en de componenten daarvan, zijn fantasmen.

Toch is Jasmin Delouche meer dan een droomdoder, een bederver van fantasmen. Tijdens het openluchtfeest blijkt tot ieders verbazing de oude vader van Yvonne de Galais een zwak voor hem te hebben. De waardige edelman en de duckmäuserische dorpsnozem? 'Die twee zo volkomen tegengestelde mensen voelden zich tot elkaar aangetrokken.' En als François Seurel ouder is geworden, onderwijzer is net als zijn vader, blijft hij een ononderbroken contact bewaren met Delouche, dan metselaar.

Zo'n relatie die het lot doet ontstaan met iemand die je niet zou hebben uitgekozen maar die nu eenmaal op je pad is gekomen, een acteur en getuige in je levensverhaal. Niet alleen Meaulnes laat zien dat sedentarisme en nomadisme verknoopt aanwezig zijn, als twee zielen in één borst. Ook zijn antipode Delouche doet dat. Doordat goed en kwaad op zo'n onbegrijpelijke wijze verborgen en soms toch weer zichtbaar zijn, kunnen er van die onverwachte herkenningen ontstaan waarop sympathie is gegrondvest. Met de ander is er altijd veel verschil, maar ook altijd gelijkenis, al zit die nog zo diep weg.

5.

Het lieve van de roman zit hem vooral in de bescheidenheid en zachtaardigheid van de verteller, die bijna helemaal doet vergeten dat hij óók hoofdpersoon is, ook al wijst de titel daar niet op. Zijn vertelwijze is de sympathiekst mogelijke: vertellen over de belevenissen van een vriend. Geen alwetende verteller dus, zoals in de grote romans van de negentiende eeuw. Geen stream of consciousness, als in grote roman, van de twintigste. Geen panoramisch overzicht, geen diepe inkijk in de mensenziel.

Toch heeft ook de bescheiden verteller van buitenaf evenzeer de macht in handen als elke andere. Hij arrangeert de vertelling, de chronologie, de presentatie van personen en gebeurtenissen. Hij geeft de toon aan, ook in de muzikale zin van het woord. Je zou het bijna vergeten bij deze verteller die door zijn vertelwijze (wat vertelt hij wèl, wat niet, en hoe vertelt hij wat gezegd moet worden?) perfect samenvalt met het personage dat hij ook is: discreet, voorzichtig, toegewijd, preuts. Braaf zou ook een adjectief zijn waarmee hij kan worden gekarakteriseerd. François is een braaf kind. Hij is gehoorzaam tegenover zijn ouders. Geen lucifers in zijn zak. Hij leert goed en wordt een nuttig lid van de maatschappij. Een echte sedentair: hij houdt van het land waar hij woont en werkt. Hij zoekt het geluk niet verder weg dan waar hij is. Eigenlijk zou hij voor Yvonne de Galais de ideale partner zijn. Zulke gedachten komen echter niet bij hem op, worden althans in het boek niet vermeld. Hij is toegewijd, zowel aan Augustin als aan Yvonne. Hij voelt zich met hen verbonden door ‘een vriendschap die sterker (“plus pathétique”) is dan een grote liefde.’ Onder de pen van François komt het woord geluk vaak terug. Geluk, dat wordt gezocht, gevonden en verloren. Het geluk dat hij zoekt is vrijwel uitsluitend het geluk van anderen.

Hij is gelukkig als hij Yvonne en Augustin kan beschrijven als ‘gelukkige mensen’. Hij maakt een wandeling langs het huis waar het pas getrouwde paar zich bevindt:

> Zo nu en dan draagt de wind een vlaag nevel aan, bijna regen, zodat ons gezicht nat wordt, en ook de verdwaalde klank van een piano. Er zit iemand te spelen in dat afgesloten huis. Ik sta even stil, zonder iets te zeggen, om te luisteren. Het lijkt eerst op een bevende stem die van heel ver weg komt en nauwelijks zijn vreugde durft uit te zingen... En dan is het net de lach van een klein meisje dat in haar kamertje al haar speelgoed is gaan halen en dat op de grond uitspreidt voor haar vriend. Het doet me ook denken aan de nog wat vreesachtige vreugde van een vrouw die een mooie jurk

is gaan aantrekken en die komt laten zien, hopend dat hij in de smaak zal vallen... Ik ken dat wijsje niet, het lijkt me een gebed, een smeekbede gericht aan het geluk om niet al te wreed te zijn, alsof het geluk wordt begroet en ervoor wordt geknield... En ik denk: ‘Eindelijk zijn ze gelukkig. Meaulnes is daar, met haar.’ Dat weten, dat zeker weten, is genoeg voor mij, braaf als ik ben, om volmaakt tevreden te zijn.

Alain- Fournier op 27-jarige leeftijd

Precies op dat moment duikt Delouche op. Echt zo iemand die er altijd is wanneer het noodlot zijn tekens geeft en er grote veranderingen op til zijn. Hij vertelt François dat Frantz is teruggekeerd in de streek en zijn roep heeft laten horen. Meaulnes zal die oproep tot avontuur niet onbeantwoord laten. Natuurlijk is François het daar niet mee eens. Maar begrijpen doet hij het wel. Deze brave jongen heeft, als ieder ander, zijn fantasmen over avontuur. Meaulnes laat hem de mogelijkheid van het onmogelijke zien. Bataille heeft het kort en krachtig geformuleerd: ‘Le Mal est en quelque sorte le rêve du Bien’. Het kwade is in zekere zin de droom van het goede.

Zoals de nomade de sedentair doet sidderen en een droom voorleeft, zo bezorgt Meaulnes zijn vriend ook bezorgdheid en bewondering. François ziet dat hij een dergenen is ‘die niet gelukkig willen zijn’, die zich in de greep bevinden van ‘die vreselijke aanvechting om onmiddellijk

en voorgoed de kostelijke schat die hij verworven had van zich af te werpen.' Hij begrijpt dat Meaulnes ten slotte toch zal ontsnappen aan zijn 'taaie geluk'. Curieuze combinatie, 'geluk' en het adjectief 'saai', die als je het goed beschouwt heel goed laat zien hoezeer verteller François en observator François beiden in staat zijn om in de huid van Meaulnes te kruipen. Het geluk is voor hen als een taai ongerief.

> Sidderend beziet de zachtaardige verteller de verleidingskracht van het kwaad en de gewelddadigheid waarmee die zich manifest maakt. Zo'n moment doet zich voor wanneer Yvonne toesnelt nadat ze de roep van Frantz heeft gehoord en voorziet wat voor consequenties dat zal hebben:
>
> Ze had gerend, dat kon ik zien, want haar gezicht was helemaal bezweet. Gevallen was ze ook en ze had zich bezeerd, want ik zag dat ze haar voorhoofd had opengehaald boven haar rechteroog en in haar haar zat geronnen bloed.
> In een armenwijk in Parijs heb ik op straat wel eens mensen gezien die bekend stonden als een gelukkig en keurig echtpaar en die nu ineens aan het vechten waren en door agenten uit elkaar moesten worden gehouden. Plotseling was het schandaal losgebarsten, zomaar, op een geheel onverwacht moment, toen ze aan tafel gingen, of net aan hun zondagswandeling wilden beginnen of hun zoontje wilden feliciteren met zijn verjaardag... en nu is dat allemaal vergeten, kapot gegooid. Temidden van het tumult zijn die man en vrouw alleen nog maar twee deerniswekkende duivels en hun huilende kinderen drukken zich tegen hen aan, slaan hun armen om ze heen, smeken ze om stil te zijn en op te houden met vechten.
> Toen Mademoiselle de Galais naar Meaulnes toe kwam rennen deed ze me aan een van die kinderen denken.

Hartverscheurender kan er niet worden geschreven over de wanhoop die opdoemt waar het geweld toeslaat wanneer het kwaad het goede vernietigt. Wanhoop van François die zich hier met haar identificeert. Hij herkent zijn dromen niet alleen in die van Augustin, ook in die van haar.

Rimbaud heeft (in een brief, niet in een gedicht) geschreven 'Je est un autre', veel geciteerd. Voor François Seurel geldt precies het omgekeerde: 'l'autre est un je'.

Dat is de opvatting die leidt tot zachtmoedigheid, tot tederheid, tot liefde. Mogelijk gemaakt door de herkenning van de tegengestelde aanvechtingen. Over Ganache schrijft François: 'Aan de ene kant dief en zwerver, aan de andere kant een goed mens...' Eenvoudige definitie van de mens in het algemeen.

Op de vraag waar die tegenstelling vandaan komt, op metafysisch niveau, heb ik een aanzet tot beantwoording gelezen bij de Indiase filosoof Nasargadatta, die stelt: 'Het ligt in de aard van het zijn om het worden te beschouwen als een avontuur, zoals het in de aard van het gewordene ligt om rust te zoeken in het zijn. Dat heen en weer gaan tussen zijn en bestaan, tussen het absolute en het relatieve, is onvermijdelijk.' Omgezet in de door mij hier gehanteerde concepten wordt dit de onvermijdelijkheid van het heen en weer gaan tussen sedentarisme en nomadisme, tussen goed en kwaad, in samenleving zowel als mensenziel. Dit aanvaarden betekent ook aanvaarden: de

onvermijdelijkheid van geweld. Aanvaarding is overigens niet hetzelfde als instemming.

Aanvaarding. Geen instemming. Zo gaat de zachtmoedige om met de onvermijdelijke gewelddadigheden in het leven. Op 1 juni 1905 ontmoet de negentienjarige Henri Fournier Mademoiselle de Quiévrecourt. Dat gebeurt op de trappen van het Grand Palais, bij de ingang die zich aan de Cours-la-Reine bevindt, het dichtst bij de Pont Alexandre III. Heden ten dage worden ze onder andere frequent betreden door de studenten neerlandistiek van de Sorbonne, die zich uiteraard niet realiseren dat hier ruim tachtig jaar geleden een droom van geluk en avontuur werd geboren die zich in literatuur heeft omgezet. Voor Henri Fournier was Mademoiselle de Quiévrecourt 'l'appèl de Frantz', want dàt is verliefdheid. Voor Alain-Fournier werd ze Mademoiselle de Galais. Gelukkig voor latere lezers was de jonge Fournier weinig ondernemend. Toen hij het later, aan de hand van Madame Simone, wat meer werd, had hij *Le grand Meaulnes* al geschreven. Dit was de innerlijke gewelddadigheid van de onmogelijke liefde, zoals die zich in het leven van Henri Fournier heeft voorgedaan. Zichtbaarder is de gewelddadigheid van de dood. In de roman is er de ontroerende scène waarin François het al stijf geworden lichaam van de gestorven Yvonne de trap van Les Sablonnières af draagt. Hoe de gewelddadigheid van de dood zich aan het eind van zijn leven aan Henri Fournier heeft voorgedaan kan alleen worden gereconstrueerd uit de getuigenissen van hen die wèl de actie hebben overleefd van zijn compagnie, op 22 september 1914, toen de Eerste Wereldoorlog nauwelijks een maand aan de gang was.

Henri Fournier was luitenant. Zijn commandant was een gevaarlijke gek. Niet de enige in die dagen. Aan Franse zijde was de jeugd ideologisch opgefokt tot het terugveroveren van de verloren provincies Elzas en Lotharingen en naar het front gezonden om zichzelf als offer aan te bieden. Aspirant-officieren van St. Cyr droegen hun witte képi's om die rol beter te vervullen. De compagniescommandant van Henri Fournier had zijn manschappen aldus toegesproken: 'Ga biechten, want we zijn hier om te sterven. Van mijn compagnie zal iedereen sterven.' Hij stuurde driehonderd man een bos in waar vijftig Duitsers ze rustig konden afwachten en neermaaien. Het lichaam van luitenant Fournier is nooit teruggevonden.

6.

Le grand Meaulnes gaat dus uiteindelijk niet over een jeugdliefde, ook niet over good old provinciaal Frankrijk. De fundamentele thematiek is: de gewelddadige en geluksvernietigende confrontatie tussen het nomadische en het sedentaire.

Hoe ontdek je zo'n thema? Door te zoeken naar het kwaad dat in elke grote roman te vinden moet zijn. Of door de methode die ik aanduid als: zoek de barst in de tekst. Tekst in de meest wijde zin van het woord. Alles

wat maar enigszins met het eindprodukt, de roman, te maken heeft is tekst, kan van dienst zijn.

De barst, dat wat niet klopt, vind je in *Le grand Meaulnes* als je de fictieve geografie in het boek vergelijkt met de niet-fictleve geografie waarop deze is gebaseerd. Zoals gezegd, een van de charmes van het boek is de verwijzing naar een concrete Umwelt: Bourges met zijn kathedraal, de Cher waarin de scholieren gaan zwemmen, Nançay met de winkel van oom Florentin. Enkele aardrijkskundige namen zijn veranderd, maar achter de schuilnamen zijn de echte nog terug te vinden. Het dorpje Sainte-Agathe uit het boek heet in werkelijkheid Epineuil-le-Fleuriel. Je komt er door van Bourges naar het zuiden te gaan. Na ruim zestig kilometer passeer je dan Meaulne (zonder s) en dan is het nog vijf kilometer naar Epineuil-le-Fleuriel, 600 inwoners (800 minder dan in de tijd van Fournier overigens). Alles uit het boek is er praktisch nog te vinden: het kruispunt Les Quatre Routes, Café Daniel, het pleintje waar de woonwagen moet hebben gestaan, de boerderij van Père Martin, het bruggetje La Vieille Planche en het buurtje geheten Les Petits Coins, waar de schooljongens een kleine veldslag leverden. En vooral de school, waarop geschreven staat: ‘C'est dans cette école où Alain-Fournier fut élève de 1891 à 1898 que naquit le personnage du Grand Meaulnes.’ De binnenplaats, het afdak, de put, het schoollokaal, het woonhuis, de zolder waar François en Meaulnes sliepen.

Een van de mooiste dingen die een literatuurminnende doen kan is het boek ter plaatse lezen. Ik heb dat eens gedaan, met vrouw en vrienden. We lazen beurtelings voor, de lectuur onderbrekend voor wandelingen lang de Heilige plaatsen. Tijdens een regenbui moesten we ons voor verder lezen terugtrekken in een kapelletje op het terrein van kasteel Cornançay, dat de reputatie heeft model te hebben gestaan voor het geheimzinnige kasteel waar het bruiloftsfeest plaats vond. Zoals het hoort bij een geheimzinnig kasteel zal altijd onbekend blijven welk echt kasteel de eer te beurt valt om als voorbeeld te hebben gediend. In Henri Fournier's geboorteplaats, La Chapelle-d'Angillon, ongeveer dertig kilometer ten noorden van Bourges, zijn ze ervan overtuigd dat het plaatselijke kasteel het is. Hoewel. Eén lokale dissident dicteerde mij het telefoonnummer van marquis de Mazzepano, eigenaar van Château de la Vallée, die mij ongetwijfeld zou kunnen overtuigen: zijn kasteel was het en geen ander. De Alain-Fournier-school in Epineuil-le-Fleuriel is een bedevaartsoord voor vrienden van de auteur, die een vereniging hebben, de Association des Amis de Jaques Rivière et Alain-Fournier. Jacques Rivière, zelf schrijver, was vriend en zwager van Henri Fournier. Uit zijn huwelijk met Isabelle Fournier is een zoon geboren, Alain Rivière, die secretaris is van de Association. (Voor wie lid wil worden hier zijn adres: 31 rue Arthur Petit, Viroflay.) Deze Alain Rivière trekt door de wereld met een diaprogramma (‘poème audiovisuel’ genoemd) met de titel ‘Les étranges paradis d'Alain-Fournier et du grand Meaulnes’, erg mooi zoals ik getuigen kan, omdat ik het twee keer heb gezien, in het land van Alain-Fournier zelf en later nog eens in het Maison Descartes in Amsterdam. Alain Rivière is, voor wie goed zoekt, terug te vinden in het *Geheim Dagnoek* van Hans Warren, als monnik, in de episode waar Warren op bezoek gaat bij Isabelle en haar begeleidt naar het klooster van haar zoon.

Wanneer onderwijzer Lullier de literaire bedevaartgangers in de Alain-Fournier-school rondleidt krijgt hij dikwijls een klacht te horen. Zijn bezoekers bekijken het landschap rondom en vragen zich af waar nu wel de moerassen en

heidevelden zijn waar Meaulnes langstrekt tijdens zijn dwaaltocht. Het landschap rond Epineuil klopt niet met het landschap in het boek, rond Sainte-Agathe. Rond de school en het dorp in de werkelijkheid liggen vriendelijke tuintjes en keurige weilanden. Dat is een kenmerk van Berry, de streek van Epineuil-le-Fleuriel. Maar het Sainte-Agathe van *Le grand Meaulnes* is gesitueerd in Sologne. Dat is een geheel ander soort landschap, ruiger en onherbergzamer. In een brief aan Jacques Rivière heeft Alain-Fournier ervan gezegd: ‘Cher pays de Sologne, inutile, taciturne et profond.’ Nutteloos, zwijgzaam, diep. Daar moet het geheimzinnige kasteel liggen, want als hij het bijna heeft bereikt zegt Meaulnes dat hij zich bevindt op ‘de meest verlaten plek van Sologne’. In Sologne ligt wel La Chapelle-d'Angillon, waar Henri Fournier honderd jaar geleden werd geboren. En Nançay, waar veel van zijn familie woonde en waar natuurlijk ook nog een Hôtel du Grand Meaulnes is. Dat stuk reële topografie heeft de schrijver Alain-Fournier uit de kaart van Frankrijk gescheurd en geplakt over het lieflijke, gecultiveerde landschap rond het dorpje waar hij op school ging.

Waarom? Omdat hij zijn held Meaulnes wilde laten wegvluchten uit de brave wereld van de arbeid, weg uit het lieve land (Berry) naar een onnuttig, zwijgzaam, duister land (Sologne), een wereld van de soevereiniteit. Weg uit het land van de sedentairen naar het onbestemde domein van de nomaden.

Het boek wordt je dierbaar door de poëtische evocatie van dierbare jaren en een dierbaar land. Maar zijn fascinerende toverkracht krijgt het door de thematiek die te voorschijn schemert achter de barst in de ruimtelijke setting die de bezoekers van het schooltje in Epineuille-Fleuriel in de gaten krijgen als ze de ruigheid van desolate moerassen en heidevelden missen. Misschien is het toch zo gek nog niet dat Van Duinkerken juist dit boek pakte, toen hij zich opmaakte voor een reis met onduidelijke bestemming.

Han Verhoeff
Over een zonde tegen de Heilige Geest
Sartre's ‘Séquestrés d'Altona’

Het is een beetje stil geworden rondom Sartre. Zelfs zijn toneelstukken, zo populair in de jaren vijftig, worden zelden meer gespeeld. Is dat nu, wat men wel noemt, het vagevuur, die periode van stilte en vergetelheid die vlak na de dood van een gevierd en luidruchtig schrijver intreedt en die na geruime tijd weer plaats maakt voor een nieuwe opstanding die de definitieve kanonisatie van de grote naam inluidt?

Misschien is er met Sartre iets speciaals aan de hand, misschien heeft hij zelf wel schuld aan dit noodlottig proces. Hij is een groot auteur: hij schrijft als God, of liever als de duivel, maar hij is ook een geducht denker en politiek pamflettist met theorieën over alles, o.a. over het leven en de mens en de maatschappij, met uitgesproken ideeën over goed en kwaad. Hij is Voltaire plus Leibnitz en al die activiteiten zitten elkaar wel eens in de weg. Dergelijke vragen en gedachten worden opeens weer actueel bij een nieuwe opvoering van zijn laatste stuk, *Les Séquestrés d'Altona*, in de regie van Benjamin Gijzel.

Les Séquestrés belicht de problematiek van een jonge man uit een kapitalistisch milieu. Frantz, de zoon van een Duitse scheepsmagnaat, komt in opstand tegen zijn omgeving. Hij voelt zich bezwaard door de privileges van zijn bevoorrechte positie. Ongelukkigerwijze brengen de daden waardoor hij zijn onafhankelijkheid wil bewijzen, geen bevrijding. Hij begeeft zich in te grote gevaren en hij moet steeds toezien dat zijn vader hem door diens interventie uit de moeilijkheden redt.

Nog een ander aspect komt aan de orde. De Tweede Wereldoorlog speelt een belangrijke rol in zijn leven. Hij heeft aan het oostfront gediend en zich, direct na zijn terugkeer, in zijn kamer opgesloten. Hij weigert zijn vader te ontvangen en wordt verzorgd door zijn zuster Leni. Wanneer het toneelstuk begint, duurt zijn vrijwillige gevangenschap al dertien jaar.

Tot voor kort is Frantz ongemoeid gelaten, maar er zijn veranderingen op til. De vader heeft keelkanker en, zoals Leni het uitdrukt, zijn dood ‘compliquera le service’. De vader heeft bepaald dat zijn zoon Werner hem als hoofd van het bedrijf zal opvolgen. Hij moet daartoe zijn intrek nemen in het ouderlijk huis.

Werner voelt er echter weinig voor om zijn advocatenpraktijk in Hamburg op te geven, maar zwicht toch voor de autoritaire wil van zijn vader. Dit is niet naar de zin van zijn vrouw Johanna, die het geval Frantz ter sprake brengt. Het probleem zou immers opgelost zijn, als Frantz weer in het normale leven zou terugkeren en de opvolging in het bedrijf zou verzekeren.

Zij gaat Frantz in zijn kamer opzoeken om hem te bewegen zijn vrijwillige opsluiting op te geven. Rondom deze ontmoeting is de handeling opgebouwd.

Zoals vaker bij Sartre krijgt de dialoog zijn zeer principiële betekenis. Deze is niet alleen een zuiver technisch hulpmiddel om de werkelijkheid toneelmatig uit te beelden, maar stelt de mogelijkheid van *communicatie:* de existentiële ontmoeting tussen twee mensen die gezamenlijk trachten vanuit een uitzichtloos heden een nieuwe toekomst te creëren, uit te vinden. We zouden kunnen zeggen dat van deze centrale dialoog niet alleen het heil van Frantz afhangt, maar ook het dramatisch heil van het toneelstuk, als het meer wil zijn dan de beschrijving van een statische situatie.

Deze dialoog nu wordt helaas afgebroken, wordt ‘gebroken’. Op zichzelf hoeft dit een toneelstuk niet te schaden. Ik denk hier aan een soortgelijke uitkomst in *Les mains sales,* bij de dialoog tussen Hugo en Hoederer, of in *Antigone,* bij de ontmoeting tussen Créon en Antigone. In die stukken is de afloop *tragisch:* men kan ze tragedies noemen wegens de dood van de dialoog. Zij neemt een einde, omdat één van de twee partijen zich voortijdig heeft teruggetrokken uit de dialoog-situatie met de verplichtingen jegens de ander die deze aan de deelnemers stelt. Hoederer probeert een affaire met Hugo's vrouw Jessica en Créon staat iets te vrijblijvend en iets te zelfgenoegzaam stil bij zijn jeugd waarin hij nét zo idealistisch en absolutistisch zou zijn geweest als Antigone. Beide ‘helden’ zakken uit of door. Zij nemen laterale voordelen die zij tegenover de gesprekspartner niet kunnen verantwoorden.

Bij de *Séquestrés* gaat het anders. Hier is geen sprake van een ontwikkeling die op natuurlijke wijze uit de dialoog-situatie is gegroeid. Het gaat nu om een bloot feit dat in het verleden heeft plaats gevonden en dat het heden annuleert: Frantz heeft gemarteld. Johanna is hier niet op voorbereid - de dialoog is in dit opzicht tekort geschoten - en haar afwijzing is onmiddellijk en onherroepelijk.

Met deze afsluiting, deze kortsluiting wordt alles wat er in de dialoog tussen beiden is gegroeid met één slag teniet gedaan. Erger nog, het is maar al te zeker dat, als Johanna alles geweten had, ze aan deze gezamenlijke onderneming zelfs niet begonnen was.

We stuiten dus op een feit dat in het verleden ligt en het heden kapot maakt.

Dit hoeft niet altijd zo te zijn. In *Oedipus-Rex* bijvoorbeeld speelt ook een daad uit het verleden - de vadermoord van Oedipus - een beslissende en fatale rol. Maar anders, beter dan in de *Séquestrés,* is hier het verleden gereactualiseerd, weer opgenomen in het *hic et nunc* van het dramatisch gebeuren. De straf die Oedipus tijdens het stuk aan zichzelf voltrekt, is een herhaling van de vroegere

vadermoord. Oedipus, Koning en dus vader, straft de zoon die schuldig is, en tegelijkertijd vergrijpt de zoon die hij gebleven is, zich nogmaals aan de vader die hij geworden is: Oedipus *rex*.

In de *Séquestrés* wordt alles gereactualiseerd, behalve nu juist de martelingen van Frantz. De Frantz die wij zien, die wij hebben leren kennen en voor wie wij ons interesseren, is niet iemand die gemarteld heeft, hij doet en hij praat niet als zo iemand, hij is anders. En hier gaat het niet om waarschijnlijkheid, om een vergelijking met de werkelijkheid, maar om een dramatische creatie. We hebben het niet over een ‘werkelijke’, historische figuur waarvan het mogelijk is of, volgens Sartre, misschien onvermijdelijk is, dat hij deze misdaden heeft begaan, maar om een personage binnen een stuk met wie wij ons moeten identificeren, aan wie wij onze katharsis moeten beleven. Dit object - én subject - van onze toeschouwers-ervaring is niet iemand die doet lijden, maar iemand die lijdt. Ik doel hier op een moment in de slot-dialoog tussen Frantz en de vader:

> Frantz: je ne souffre pas: j'ai fait souffrir. Peut-être saisirez-vous la nuance?
>
> Le Père: Je la saisis.

Met de vader, na de vader, vatten wij deze ‘nuance’ - zij maakt deze tragedie tot een te volstrekt misverstand. De *Séquestrés* is een goede detective, een thriller, zoals staat in de Nederlandse toelichting op dit stuk, met een perfect logisch verantwoorde ontknoping - net als, alweer, *Oedipus Rex*. Alleen, anders dan daar, klopt de zaak niet meer, wanneer we alles terugkoppelen. De ontknoping strookt niet met de dramatische realiteit van de handeling, die boeide door het lijden van de tragische held, met wie wij ons konden identificeren.

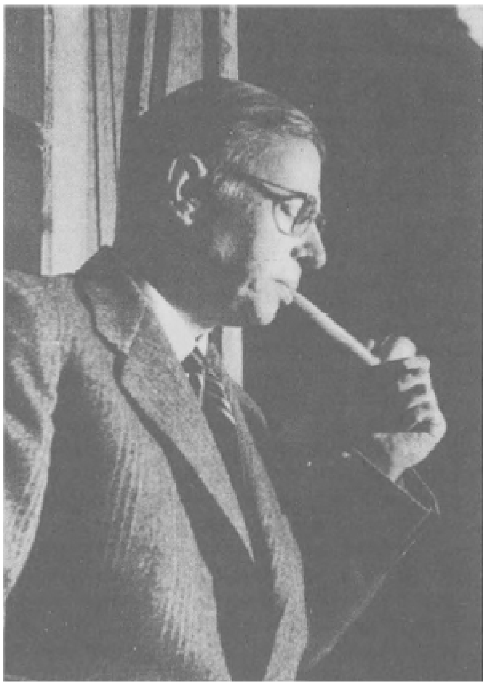
Dit stuk nu, dat vanwege zijn complexiteit uit zijn voegen barst, dat vol zit met sterke dialogen, maar ook met nog sterkere samenvattingen, met al zijn verwijzingen naar de politieke actualiteit, de Tweede Wereldoorlog niet alleen, maar ook nog de oorlog in Algerije, met zijn politiek-morele visie op kapitalisme en oorlog - dit geheel, dit alles nu is pas weer opgevoerd.

Wat opvalt, is de aandacht voor de ‘gewone’ menselijke betrekkingen tussen de personages. Wij zien dat, ondanks alle geharnaste definities, in dit stuk tòch wordt gepraat, geleden en liefgehad. De spelers zijn erin geslaagd deze aspecten van het stuk tot hun recht te laten komen en een deel van de politiek-morele problematiek in hun dialogen onder te brengen. De dialogen van Frantz met de beide vrouwen hebben die theatraliteit, waarin echtheid en onechtheid onontwarbaar met elkaar verstrengeld zijn. Wat in de opvoering centraal staat, is het lijden van de held dat bij de anderen, behalve afweer, ook zorg en affectie oproept. Duidelijk wordt ook dat de vrouwen een etape vormen, een voorbereiding voor dat laatste definitieve gesprek tussen vader en zoon, dat men kan zien als de ontsluiting en afsluiting tegelijk van een liefdesrelatie.

Er is veel in de tekst geschrapt. Dat is begrijpelijk, want de opvoering duurt toch nog ruim drie uur. Deze ingreep heeft vooral als resultaat dat het accent van het filosofisch-politieke vlak verschoven wordt naar het psychologische. Een andere, soortgelijke verschuiving, van heden naar verleden, van buiten naar binnen, is het

gevolg van het schrappen van de talrijke flashbacks-want dat effect vonden de vertalers en bewerkers van het stuk, Pieter Kottman en de regisseur, te traditioneel.

Sartre, tijdgenoot van Brecht en Genet, schrijft traditionele toneelstukken. De *Séquestrés* heeft, afgezien van zijn politieke problematiek, veel weg van een familiedrama van Ibsen. Hiermee had hij een speciale bedoeling. hij schreef voor de burgerij, de klasse die hij haatte en waartoe hij toch wist te behoren. Hij wilde de burgers *fascineren,* d.w.z. ze dwingen tot identificatie met figuren als zijzelf om ze daarna onverhoeds te confronteren met hun onaangename waarheden. Welnu, dit burgerlijk traditioneel karakter is in de uitvoering gehandhaafd. In deze zorgvuldige enscenering worden de tekst en de aanwijzingen van Sartre in het algemeen gerespecteerd. Er zijn geen moderne experimenten op het stuk uitgeprobeerd. Het decor toont een burgerlijk interieur. De woonkamer van de Gerlachs is door een wand gescheiden van de kamer daarachter, waarin Frantz zich heeft opgesloten, en de handeling verplaatst ons dan weer in het ene dan weer in het andere vertrek. Door deze organisatie van de toneelruimte wordt aangegeven hoezeer, ondanks de scheiding, het lot van Frantz met dat van de familie is verbonden - een saamhorigheid die nog wordt bevestigd, wanneer bij de laatste confrontatie tussen Frantz en de vader de scheiding tussen beide ruimten wordt opgeheven.



J.P. Sartre

Rest het probleem van de flashbacks. In de tekst wordt hiermee episodisch het verleden opgeroepen, waarbij de personages hun uitleg larderen met korte dialogen met figuren uit het verleden. De eerste flashbacks tonen scherp hoe vergeefs de pogingen van Frantz waren om zijn onafhankelijkheid jegens de vader te bewijzen. Het opgeven ervan betekent nogmaals een accentverschuiving van het verleden naar het heden. Nu is het waar dat de flashbacks geen oplossing bieden voor het centrale probleem dat ons bezig houdt. Zij bevatten niet een voorbereiding op het feit dat Franz gemarteld heeft en zij laten al helemaal de martelingen zelf niet zien. In zekere zin - in poëtische zin - is deze terughoudendheid gerechtvaardigd. Speciaal in deze traditioneel 'realistische' (con-)tekst zijn martelingen on-verdraagbaar, on-toonbaar. Maar deze poëtische tact betekent een dramatische tekortkoming. De flashbacks vermogen niet het feit van het martelen in het toneelgebeuren te intergreren. De plotselinge onthulling van de verschrikkelijke waarheid werkt als een deus ex machina - ik bedoel, een diabolus ex machina - met dit onderscheid dat in de klassieke toneelliteratuur, bijvoorbeeld bij Euripides en Molière, deze ontknoping niet tot de toneelhandeling zelf behoort, terwijl ze hier tijdens en niet na de handeling ertussen komt, waardoor de handeling halverwege wordt stopgezet. Om die reden gaat, ondanks zijn ontroerende momenten, de dialoog tussen vader en zoon bijna het karakter hebben van een epiloog.

Sartres toneelstukken zijn gebaseerd op een theorie over de psychologie van het personage, die gevaarlijk en tegenstrijdig is en die, gelukkig lang niet altijd en ook niet definitief in dit toneelstuk, zijn creativiteit heeft geremd. Hier is ze in de getrouwe weergave van Michel Contat:

> Car s'il est vrai que le théâtre sartrien ne met pas en scéne des caractères, avec les déterminations psychologiques irrationneles suggérées par ce mot, mais des *choix* en train de se faire à partir de situations concrètes; s'il est vrai que chaque décision, chaque acte d'un personage implique toute une attitude devant la vie, un rapport au monde, un choix global d'être, et, en définitive, une morale...

Tegen deze uitspraak is veel, zo niet alles in te brengen. Hier een voorlopige greep. De 'déterminations irrationnelles' is een verwijzing naar Freud, iemand met wie Sartre, net zoals Jacob met de Engel (of Jahwe zelf?) in Pniël, niet is klaargekomen. Welnu, de psychoanalyse is niet deterministisch - anders was er geen therapie. Bovendien is sinds Freud, dank zij Freud, het concept 'karakter' met zijn statische implicaties, onhoudbaar geworden. Alleen niet bij Sartre zelf! Het 'karakter' dat de voordeur is uitgewerkt, komt via de achterdeur weer naar binnen - een mooi voorbeeld van de terugkeer van het verdrongene. Dat gebeurt in het tweede deel van de zin met 'toute une attitude devant la vie', etc. Dan, àls er keuze is i.p.v. karakter, dan is dat eerder bij een Brecht dan bij een traditioneel dramaturg als Sartre.

De waarheid zit, natuurlijk, in het midden. Je hebt keuze èn je hebt karakter of, zo men wil, psychische constanten en de actualisaties ervan. Nu kun je het accent iets meer op hetzij de ene, hetzij de andere pool leggen.

Waarom dit felle pleidooi voor de keuze? Dat is niet, zoals je zou denken, een emancipatie t.o.v. het verleden maar integendeel een term om mensen en ook personages mee dood te slaan door een zo definitief mogelijk moreel oordeel.

In de *Séquestrés* heeft Sartre de veroordeling van Johanna niet voorbereid of geperspectiveerd omdat die vanzelf sprak. Het is voor hem een onvergeeflijke zonde, een zonde tegen de Heilige Geest. Dit is een zeer respectabel standpunt, alleen, en dat is het probleem, met louter respectabele standpunten maak je geen toneelstukken. Maar, geen paniek! De *schrijver* Sartre schrijft vaak dwars door zijn eigen theorieën heen. Ook hier, gedurende het grootste deel van het stuk, *leven* zijn personages. En dit te laten zien, dit (mee) te laten voelen, is de verdienste van deze nieuwe Nederlandse opvoering.

Dit artikel is een neerslag van een nieuwe opvoering van de *Séquestrés d'Altona* in de regie van Benjamin Gijzel en van een discussie tussen Michel Contat en Han Verhoeff die plaatsvond in het Maison Descartes.

Literatuur

J.P. Sartre, *Les Séquestrés d'Altona,* Paris, Gallimard 1960; Nederlandse vertaling en bewerking door: Pieter Kottman, uitgave van de International Theatre Bookshop 1985.
Michel Contat, *Explication des Séquestrés d'Altona de Jean-Paul Saartre,* Paris, Minard 1968.
Han Verhoeff, *Sartre als toneelschrijver, een literair-kritische studie.* Groningen, Wolters, 1962.

Cok van der Voort
Een schrijver op zoek naar de waarheid

> Ik ben een kind van de Chaos; en niet overdrachtelijk, maar in de heuse werkelijkheid, want ik ben geboren in een huis buiten, vlak bij een verwilderd bos, dat in het dialect van Girgenti Càvasu wordt genoemd..., een verbastering van het oorspronkelijke oudgriekse Xaos.

Dit is een van de schaarse autobiografische uitlatingen van Luigi Pirandello, de Italiaanse schrijver die in 1867 wordt geboren op Sicilië, waar zijn moeder wegens een cholera-epidemie was geëvacueerd uit de stad Girgenti (het latere Agrigento) om op het buiten Caos het leven te schenken aan een zoon.

Kaos is ook de titel van de mooie film die de gebroeders Taviani hebben gemaakt op basis van enkele novellen van Pirandello. Een film waarin niet zozeer het bos Càvasu als wel het Siciliaanse landschap en de Siciliaanse bevolking in het algemeen een belangrijke plaats innemen. Of het nu gaat om het drama van de pas getrouwde Batà, die lijdt aan de gevaarlijke maanziekte; om de misère van de oude Maragrazia, die al twintig jaar op bericht wacht van haar twee zoons in Amerika en niets wil weten van een derde zoon, omdat deze de vrucht is van een gruwelijke verkrachting; of om de benarde positie van Zi' Dima, de kruikenmaker die zichzelf bij een reparatie opsluit in een kruik, het zijn allemaal scènes waarin de gewoonten, de gebruiken, de tragiek maar ook de folklore van de Siciliaanse samenleving centraal staan en waarbij de kijker geconfronteerd wordt met een bij uitstek Siciliaanse Pirandello.

Toch is Piandello niet alleen - en zelfs niet in de eerste plaats een Siciliaanse Schrijver, ook al zijn sommige verhalen op Sicilië gelocaliseerd, ook al schrijft hij zijn eerste toneelstukken in Siciliaans dialect, en ook al heeft de zo frequente thematiek van het familieschandaal zijn wortels in de feodale, repressieve Siciliaanse samenleving waarin hij opgroeide. Het beste werk van Pirandello - en dat geldt zowel voor de novellen en romans als voor de toneelstukken - reikt veel verder dan Sicilië en zelfs geheel Italië, en belicht de universeel existentiële problemen van mensen in het algemeen. Die Pirandello komt bijvoorbeeld goed tot zijn recht in de bundel novellen *De weduwnaar*, die onlangs in een uitstekende vertaling van Anthonie Kee in Nederland is verschenen.

Pirandello is trouwens wel op Sicilië geboren, maar er slechts heel kort gebleven. Na zijn kinderjaren in Agrigento te hebben doorgebracht verhuist het gezin in 1880 naar Palermo, waar Luigi een technische school bezoekt omdat hij door zijn vader - de eigenaar van een grote zwavelmijn - is voorbestemd voor het zakenleven. Maar daar hij zich veel meer voelt aangetrokken tot literatuur dan tot zwavel, verlaat hij in 1887 zijn eiland om in Rome letteren te gaan studeren. Op advies van een van de professoren besluit hij twee jaar later naar Duitsland te gaan waar hij in 1891 aan de Universiteit van Bonn zijn studie voltooit. Hij krijgt er ook een baan, maar gekweld door ziekte en heimwee keert hij in 1892 terug naar Italië, waar hij zich vestigt in Rome. Uit de ‘Duitse periode’ dateren ook de eerste gedichten, waaronder de *Rijnelegieën,* naar het voobeeld van de *Römische Elegien* van Goethe, die hij in het Italiaans vertaalde. Maar Pirandello is geen dichter en wanneer hij zich in 1892, op aandringen van de bekende prozaschrijver Luigi Capuana, voor het eerst aan een roman waagt, raakt zijn lyrische ader ook steeds meer uitgedroogd en begint het

grote ‘seizoen’ van de romans en de novellen. In 1894 trouwt Luigi met Antonietta Portulano, de dochter van een compagnon van zijn vader, en uit dit huwelijk worden drie kinderen geboren, Stefano, Lietta en Fausto, van wie vooral de laatste grote bekendheid verwierf als schilder. De eerste jaren verlopen voorspoedig, maar 1903 is een rampjaar te noemen: zijn vader gaat failliet, hetgeen ook voor Luigi een financiële klap betekent, en Antonietta vertoont de eerste tekenen van de zenuwziekte die haar steeds verder zal ondermijnen, zodat ze tenslotte in een kliniek moet worden opgenomen. Beide tegenslagen hebben hun repercussie op het leven en het werk van Pirandello. Uit financiële nood moet hij gaan lesgeven, een bezigheid die hij haat, vooral omdat ze hem afhoudt van het schrijven. Toch schrijft hij ondanks alles ontzettend veel en aan het eind van zijn leven heeft hij, behalve gedichten en een uitgebreid oeuvre van essays en literaire kritieken, 7 romans, 43 toneelwerken en bijna 300 novellen op zijn naam staan. Vooral na 1925, wanneer hij als regisseur met zijn eigen toneelgezelschap de hele wereld rondreist, groeit zijn nationale- en vooral internationale roem gestaag, een proces dat in 1934 bekroond wordt met de Nobelprijs. Twee jaar later, op 10 december 1936, overlijdt hij in Rome, waarna zijn as, volgens zijn laatste wilsbeschikking, naar Sicilië wordt overgebracht:

> Verbrand me en laat wat van mij rest onmiddellijk verstrooien; want niets, zelfs geen as, mag er van mij overblijven. Doch als dit niet mogelijk is, laat dan de urn naar Sicilië brengen en in een ruwe steen plaatsen in het land van Agrigento, waar ik werd geboren.

Terwijl het leven van Pirandello niet erg spectaculair genoemd kan worden, is zijn werk dat in vele opzichten wel, omdat het als een van de eerste en belangrijkste getuigenissen kan worden gezien van de desintegratie van de positivistische maatschappij en de daaruit voortko-

mende identiteitscrisis van het individu rond de eeuwwisseling. En ofschoon met name de marxistische kritiek Pirandello altijd verwijt geen oplossingen te bieden en een te pessimistische levensvisie uit te dragen, zal niemand kunnen ontkennen dat hij zich, als geen ander, bewust was van de crisis en deze tot op het bot heeft blootgelegd en geanalyseerd.

Pirandello leeft in een woelige tijd en in die zin is hij wel degelijk ook overdrachtelijk een ‘kind van de Chaos’: het onwrikbare geloof in de vooruitgang van de mensheid en in een objectieve wetenschappelijke kennis van de werkelijkheid, dat zo kenmerkend is voor het tijdperk van het positivisme, wordt steeds meer aan het wankelen gebracht en de wetmatigheden van moment, ras en milieu, waardoor de positivistische mens werd gedetermineerd, worden ‘belaagd’ door de theorieën van het onderbewuste en het relativisme: de ene *absolute* Waarheid wordt aangetast door vele *mogelijke* ‘waarheden’, een kentering die in het werk van Pirandello overal is te vinden en alleen al door sommige titels onmiskenbaar tot uitdrukking wordt gebracht: *Ik droom (maar mischien niet)* of *Zo is het (als het zo is)* zijn titels waarin de stellige bewering van het eerste gedeelte meteen wordt gerelativeerd door de tussen haakjes geplaatste toevoeging van het tweede gedeelte.

Pirandello is relativist in hart en nieren, ook al duidt hij zijn filosofie in een beroemd geworden essay uit 1908 aan met de naam *humorisme.* Een humorist ziet volgens Pirandello altijd de verschillende, contrasterende aspecten van een verschijnsel: ‘...er kan geen gedachte bij hem opkomen, die niet onmiddellijk wordt gevolgd door een andere, tegenovergestelde gedachte; en als hij een reden heeft om *ja* te zeggen, dienen zich onmiddellijk een, twee, drie andere redenen aan die hem dwingen om *nee* te zeggen; en tussen ja en nee blijft hij zweven, verbijsterd, zijn leven lang’ en; ‘Ieder gevoel, iedere gedachte, iedere beweging die bij de humorist opkomt wordt onmiddellijk gespleten in het tegenovergestelde: ieder ja in een nee, dat tenslotte hetzelfde gaat betekenen als het ja’. En hij geeft als voorbeeld de beschrijving van een oude vrouw met een veel te zware en te schreeuwerige make-up, die op de lachspieren werkt, maar de ware humorist kijkt *achter* dat masker, om naar het *waarom* te zoeken, waardoor zijn lach onmiddellijk wordt getemperd door een traan. De echte humorist analyseert en ontleedt de werkelijkheid en daarom is ‘een van de grootste humoristen, zonder het zelf te weten, Copernicus, die niet zozeer het Universum zelf, als wel het aanmatigende beeld dat men zich ervan had gevormd, heeft gedemonteerd’.

Ook de belangrijkste personages uit het werk van Pirandello zijn altijd bezig de werkelijkheid te analyseren en de identiteit van zichzelf en anderen te demonteren. En zoals de pirandelliaanse poëtica symptomatisch voor de desintegratie van het naturalisme, dat in Italië beter bekend is onder de naam *verisme.* Terwijl de naturalistische schrijver erop uit is de lezer een zo objectief mogelijke, soms haast fotografische afbeelding te geven van de buitenwereld, richt de nieuwe generatie zijn aandacht steeds meer op de ‘binnenwereld’, oftewel op het bewustzijn van de personages: niet wat ze *doen* is belangrijk, maar wat ze *denken, zeggen,* en natuurlijk *niet zeggen.* ‘De logica van de dingen wordt vervangen door de logica van de hersenen’, heeft de bekende Italiaanse criticus Giacoma Debenedetti gezegd, en inderdaad is een van de belangrijkste verschillen tussen het naturalisme en het zogenaamde modernisme dat de ‘tranche de vie’ - de chronologische weergave van een reeks herkenbare gebeurtenissen en handelingen, die naar een climax leiden -

wordt ingeruild voor de 'stream of speech'. In een korte aantekening verwoordt Pirandello zelf het verschil tussen de naturalistische - en wat hij noemt 'psychologische' schrijver als volgt:

Pirandello rond 1892

> In wezen geven de psychologen uitdrukking aan datgene wat voor de naturalisten slechts voorwerk is. Zij brengen de eerste *waaroms* naar buiten; de naturalisten analyseren deze ook, zoeken ernaar, denken erover, en presenteren de lezer de gevolgen van die *waaroms.*

De naturalistische schrijver waarmee Pirandello het best vergeleken kan worden is de eveneens uit Sicilië afkomstige Giovanni Verga (1840-1922) die, net als Pirandello, veel novellen heeft geschreven, soms over precies dezelfde onderwerpen, maar op een heel andere manier. Zowel Verga's novelle *Pentolaccia* als Pirandello's verhaal 'De waarheid' hebben als thema de bedrogen echtgenoot, die weet dat hij bedrogen wordt maar veinst het niet te weten, omdat hij afhankelijk is van zijn rivaal, die tot een hogere sociale klasse behoort. Pas wanneer hij beseft dat 'de anderen' het weten en vooral dat ze ook weten dat hij het weet, is hij tot handelen gedwongen, en wordt in het eerste geval de rivaal -, in het tweede geval de vrouw vermoord'. Terwijl Verga nu een chronologische beschrijving geeft van de gebeurtenissen die uitlopen op de catastrofale moord, speelt de novelle van Pirandello zich af in een rechtszaal waar de echtgenoot - tevergeefs overigens - tracht uit te leggen *waarom* hij

‘voor een homp brood’ zo lang zijn ogen gesloten heeft gehouden.

De desintegratie van het naturalistische-positivistische wereldbeeld komt misschien wel het duidelijkst tot uiting in de roman *Wijlen Mattia Pascal* uit 1904, waar tijdens een discussie over het marionettentheater het ene personage tegen het andere zegt:

> Als er op het hoogtepunt, juist wanneer de marionet die Orestes voorstelt zich gereedmaakt om de dood van zijn vader op Aegisthus en zijn moeder te wreken, als er op dat moment een scheur in de papieren hemel van de poppenkast zou ontstaan, wat zou er dan gebeuren? ... Orestes zou verschrikkelijk van de wijs raken door dat gat in de hemel... en de moed zou hem ontzinken. Kortom, Orestes zou Hamlet worden.

In Pirandello's poppenkast - en ook in die van tijdgenoten als Svevo, Proust, Joyce, Woolf, Kafka en Musil - is die scheur daadwerkelijk ontstaan en hebben alle personages iets ‘Hamletisch’. De ‘held’ is verdwenen en heeft plaats gemaakt voor de ‘man zonder eigenschappen’, of liever de man met slechts één eigenschap: denken en praten. Ook Mattia Pascal, die zelf zegt dat hij ‘al twee maal is gestorven’, rest niets anders dan zijn levensverhaal te *vertellen,* en wel als *wijlen* Mattia Pascal: ‘... ik bevind me thans in zo'n uitzonderlijke situatie dat ik me kan beschouwen al reeds buiten het leven staand’. Wat is er gebeurd? Mattia, die na de zoveelste ruzie met zijn vrouw naar Amerika is vertrokken, leest op een dag in de krant het bericht van zijn eigen dood: in zijn geboortedorp is het lichaam gevonden van een man waarin men - hoewel het reeds in verregaande staat van ontbinding verkeerde - toch Mattia Pascal heeft ontdekt, die al een paar dagen spoorloos was. Opeens beseft Mattia dat dit bericht zijn vrijheid betekent. Hij kiest een andere naam, en gaat voortaan als Adriano Meis door het leven. Maar de vermeende ‘vrijheid’ keert zich al spoedig tegen hem als blijkt dat hij zonder wettig persoonsbewijs eigenlijk geen vin kan verroeren en bijvoorbeeld niet opnieuw kan trouwen. Hij besluit daarom ‘zelfmoord te plegen’ als Adriano Meis en weer zijn oude leven met zijn oude naam te gaan leiden. Thuis aangekomen merkt hij echter dat daar geen plaats meer voor hem is en dat hem niets anders overblijft dan de rol mee te spelen van *wijlen* Mattia Pascal.

Agrigento, Caos, het geboortehuis van Pirandello

Het personage Mattia Pascal is ook het prototype van de dubbele, ofwel gespleten persoonlijkheid, een motief dat we overal terugvinden in het werk van Pirandello, maar ook in zijn eigen leven, getuige de volgende opmerking in een brief uit 1894 aan zijn aanstaande vrouw:

> In mij zijn als het ware twee personen; één ken je er al en de andere ken ik zelf niet eens goed. Ik besta uit een grote IK en een kleine ik: deze twee heren zijn bijna altijd met elkaar in oorlog; de ene vindt de andere vaak uiterst antipathiek. Eerstgenoemde is zwijgzaam en voortdurend in gedachten verzonken, laatstgenoemde is een vlot prater, maakt grapjes, lacht graag en laat anderen graag lachen. Ik ben altijd verdeeld tussen deze twee personen. Nu eens heerst de een, dan weer de ander... Welke van de twee zal jij het meest beminnen, lieve Antonietta?

Pirandello's biograaf Gaspare Giudice voegt hier lakoniek aan toe dat Antonietta dan wel altijd te boek staat als krankzinnig, maar dat haar echtgenoot toch ook een tikje van de molen heeft meegekregen. Alleen had Luigi de mogelijkheid om zijn gevoelens en emoties ‘dagelijks in tienduizenden pagina's te ontladen’. Zijn brief wordt vrijwel onmiddellijk omgewerkt tot de *Dialogen tussen de Grote IK en de kleine ik* (verschenen in drie afleveringen in 1895, 1897 en 1906) en voorts bevolkt hij al zijn novellen en toneelstukken met dubbele, gespleten persoonlijkheden, die net als Mattia Pascal vaak twee of meer verschillende namen dragen. ‘Stefano Giogli, een en twee’ is de titel van een novelle uit 1909, die in 1920 dient als kiem voor het toneelstuk *Mevrouw Morli, een en twee,* waar de oorspronkelijke naam Evelina van het vrouwelijk personage is gespleten in Eva en Lina, al naar gelang de situatie waarin ze zich bevindt. En de vrouw die in 1904 in de novelle ‘De wake’ optreedt met de dubbele naam Fulvia-Flora, de ene voor haar echtgenoot, de andere voor haar minnaar, zal in 1920 in het toneelstuk *Net als vroeger, beter dan vroeger* daarnaast ook nog de rol van stiefmoeder moeten spelen tegenover haar dochtertje, onder de naam Francesca. En wat te denken van de mysterieuze vrouw die in de laatste scène van het toneelstuk *Zo is het (als het zo is)* het toneel opkomt en daar door het ene personage wordt omhelsd als Lina, terwijl het andere personage haar Giulia noemt, waarop ze zelf zegt zowel de een als de ander te zijn, en voor zichzelf niemand.

Dat dit verlies van elke identiteit het onvermijdelijke gevolg is van de dubbele en soms zelfs veelvoudige persoonlijkheid, heeft Pirandello het duidelijkst tot uitdrukking gebracht in zijn roman *Een, geen en honderdduizend* uit 1925. In dit boek, dat eigenlijk meer een filosofisch betoog is dan een roman, en waaraan Pirandello meer dan tien jaar heeft gewerkt, wordt het personage Vitangelo Moscarda er op een dag door zijn vrouw op geattendeerd dat zijn neus een beetje scheef staat. Voor Vitangelo, die zichzelf altijd als een knappe man met een kaarsrechte neus had gezien, betekent deze onbenullige opmerking de desintegratie van zijn persoonlijkheid, die uiteenvalt

in honderdduizend brokstukjes, al naar gelang de honderdduizend verschillende situaties waarin een mens zich kan bevinden en de honderdduizend verschillende indrukken die hij op anderen kan maken. Voor zichzelf is Vitangelo niemand meer. Hij laat zich opnemen in een gesticht, niet om tot zichzelf te komen, maar juist om zichzelf te verliezen, uit te wissen, zonder naam en zonder herinnering:

> Geen enkele naam. Geen enkele herinnering vandaag aan de naam van gisteren; en morgen aan de naam van vandaag... ik sterf ieder ogenblik, ik, en word herboren, opnieuw, en zonder herinneringen.

Leven zonder herinneringen, in een gelaten berusting, is ook het streven van de filmoperateur uit de *Schriften van Serafino Gubbio operateur,* de dagboek-roman uit 1921, die hopelijk binnenkort verschijnt in de Nederlandse vertaling van niemand minder dan Jenny Tuin. Serafino bekijkt alles en ook zichzelf als vanuit de verte; en niet alleen in overdrachtelijke zin, want in zijn dagboek beschrijft hij volkomen onverstoorbaar hoe hij tijdens filmopnamen met zijn camera een scène heeft geregistreerd waarin een actrice door een tijger wordt verscheurd. Serafino is volkomen vervreemd van zichzelf en de hem omringende wereld, en de gebeurtenissen van het verleden hebben geen enkele vat meer op hem. Dat kan meestal niet gezegd worden van zijn broers en zusters uit de novellen, al proberen ook zij het verleden van zich af te schudden, zoals bijvoorbeeld dottor Fileno uit de novelle *De tragedie van een personage* uit 1911. Filemo is de uitvinder van de ‘filosofie van de verte’, die werkt als een omgekeerde verrekijker waarmee het verleden, in plaats van dichterbij gehaald, zó piepklein wordt gemaakt dat alle ellende eruit verdwijnt. Maar een dergelijke filosofie vindt weinig weerklank in de pirandelliaanse wereld en Fileno wordt door de schrijver die in de novelle spreekuur houdt voor zijn personages, ondanks zijn smeekbeden, dan ook niet in een roman of verhaal geplaatst.

De meeste pirandelliaanse personages bezitten een verrekijker met een extra groot glas, die ze bovendien hanteren op de gebruikelijke manier, en hún tragedie is dan ook dat het verleden immense vormen aanneemt en hen niet meer loslaat. ‘Het heden van de pirandellliaanse personages is niets anders dan een vastgeroest verleden’ heeft de Italiaanse Pirandello-kenner Giovanni Macchia gezegd en daarmee wordt impliciet ook een belangrijk verschil aangegeven tussen Pirandello en schrijvers als Proust of Svevo, bij wie het verleden ook een zeer belangrijke rol speelt. Terwijl Zeno Cosini zich het verleden ten nutte probeert te maken of, zoals hijzelf zegt, het oproept als een ‘hychiënische maatregel’ voor het heden, en Proust's Marcel op zoek gaat naar de ‘verloren tijd’ om de essentie ervan te vereeuwigen, wordt het pirandelliaanse personage voortduren achtervolgd en belaagd door zijn traumatische verleden. Hij hoeft het niet te zoeken, het grijpt hem vast, en het enige wat hij kan doen is erover praten, praten en praten. ‘Het is zo dat ik een, hoe moet ik het zeggen, verduveld fi... filosofische geest bezit, die U wellicht wat zonderling zal lijken’, zegt Bernardo Cambiè tegen zijn gesprekspartner in de novelle *Bitter water,* waarna hij in een lange monoloog zijn levensproblemen onthult.

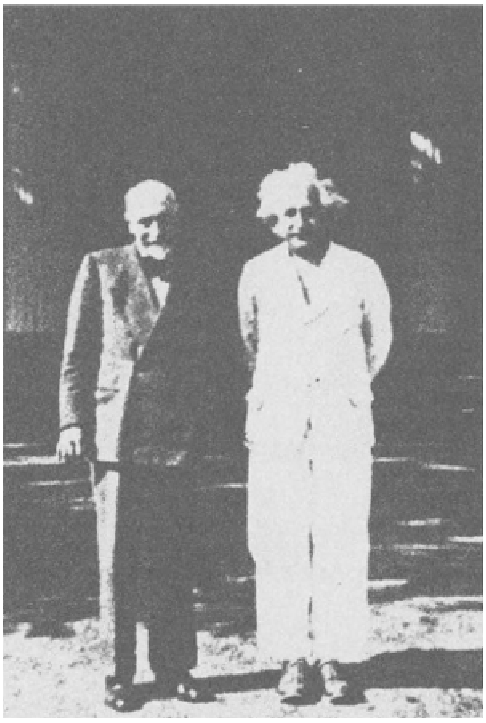
Door deze karakteristiek heeft Pirandello dikwijls het etiket opgeplakt gekregen van een cerebraal auteur, ook al in zijn eigen tijd. De meeste van zijn novellen, die hij later zelf in series heeft gebundeld onder de verzamelnaam *Novellen voor een jaar,* verschijnen aanvankelijk in tijdschriften, en vanaf 1909 ook in het

gezaghebbende dagblad Corriere della sera, en daar is men niet altijd gelukkig met de bijdragen. ‘De directeur is niet zo tevreden’, schrijft een medewerker van de krant in 1909 aan Pirandello naar aanleiding van het verhaal ‘Papieren wereld’, ‘gezien het soort novelle dat hij zou willen hebben voor de Corriere: meer handeling en minder beschouwelijk, en geschikt voor oppervlakkige lezers’. Een paar maanden later maant de directeur zelve hem nogmaals om te droeve onderwerpen achterwege te laten en in 1912 wordt de novelle ‘De spaan’ - die goeddeels is opgebouwd als inwendige monoloog - zelfs geweigerd vanwege zijn ‘duisterheid’. Op deze en dergelijke kritieken antwoordt Pirandello meestal zeer gepikeerd, maar uit het feit dat hij tot zijn dood in 1936 voor de krant blijft schrijven, mag toch geconcludeerd worden dat de samenwerking op wederzijdse waardering berustte.

Cerebraliteit is bij Pirandello nooit doel op zichzelf; het personage redeneert ‘niet omwille van een kille geestes-acrobatiek, maar integendeel, om een diepere en meer volledige bewustwording van zijn verdriet te verkrijgen’, zegt Professor Aardschok in de gelijknamige novelle. En deze stelling wordt door Pirandello nogmaals krachtig onderschreven in het nawoord bij *Wijlen Mattia Pascal,* waar hij zich afzet tegen critici die hem betichten van koele rethoriek: ‘Is het soms niet waar’, zegt Pirandello, ‘dat een mens nooit zo vurig redeneert (of raaskalt, wat hetzelfde is) als wanneer hij lijdt, omdat hij juist van zijn lijden de wortels wil zien en wie er de oorzaak van is, en of en in hoeverre het gerechtvaardigd is?’

Niet voor niets hebben veel novellen, ook wanneer ze niet daadwerkelijk spelen in een rechtszaal, het karakter van een proces: één of enkele personges dienen ten overstaan van anderen verantwoording af te leggen van hun gedrag, zoals bijvoorbeeld in de novelle ‘Mevrouw Frola en mijnheer Ponza, haar schoonzoon’ uit 1917, waar beide personages zich verplicht voelen hun dorpsgenoten uit te leggen wie toch de jonge vrouw is in het huis van mijnheer Ponza. Volgens deze laatste is het zijn tweede vrouw, met wie hij is getrouwd nadat de dochter van mevrouw Frola, zijn eerste vrouw, was gestorven. Maar aangezien mevrouw Frola krankzinnig is geworden door dit verlies, verkeert ze nog steeds in de waan dat mevrouw Ponza haar dochter is. Volgens mevrouw Frola daarentegen is haar schoonzoon krankzinnig geworden toen zijn vrouw - en haar dochter - een tijdje in een kliniek moest worden opgenomen. Hij was overtuigd van haar dood en daar hij haar bij haar thuiskomst niet herkende en niet accepteerde, moest men een tweede huwelijk ensceneren om de toestand weer enigszins te normaliseren. De waarheid komt de lezer natuurlijk niet te weten net zomin als de verbouwereerde dorpsbewoners die ‘er op geen enkele

manier in slagen te begrijpen wie van de twee gek is, wat schijn is en wat werkelijkheid'.



Pirandello met Einstein (1935)

Zowel mevrouw Frola als mijnheer Ponza keren in het reeds genoemde *Zo is het (als het zo is),* een van de meest beroemde toneelwerken, dat in 1917 voor het eerst wordt opgevoerd in Milaan en het begin betekent van het belangrijke 'theaterseizoen'. Ofschoon Pirandello, ook al tijdens zijn leven, de meeste roem heeft geoogst als toneelschrijver, voelt hij zich aanvankelijk helemaal niet aangetrokken tot het toneel, zoals blijkt uit een brief uit 1916 aan zijn zoon Stefano, na het succes van *Denk eraan, Giacomino,* met in de hoofdrol de befaamde acteur Angelo Musco: '... het stuk is verscheidene keren gespeeld met groot succes en zal zeker overal in Italië triomfen oogsten. Musco is enthousiast over zijn rol... Ik heb hem beloofd voor october nog een stuk te schrijven, en ik hoop dat ik mijn belofte nakom, want zoals je weet, voel ik me niet erg aangetrokken tot het theater'. Toch doet hij zijn belofte wel degelijk gestand want op aandringen van Musco en ook van de bevriende toneelschrijver Nino Martoglio, schrijft hij in korte tijd niet één - maar een heleboel toneelstukken, waarvan er vele direct zijn gebaseerd op eerder verschenen novellen. Soms levert de novelle alleen de personages of een bepaalde thematiek, die dan op het toneel opnieuw wordt uitgewerkt, maar in enkele gevallen is het toneelstuk een vrijwel letterlijke transcriptie van de novelle, zoals bijvoorbeeld de eenacter *De man met de bloem in zijn mond,* die op enkele komma's en punten na, volkomen identiek is aan de novelle *Met de dood op het lijf.*

Novelle.

Lijst van novellen in het handschrift van Pirandello

Deze sterke gelijkenis tussen novelle en toneelstuk getuigt van genre-verschuivingen: de geijkte criteria om een verhalende tekst van een toneelstuk te onderscheiden worden door Pirandello, en zijn tijdgenoten, niet meer gehandhaafd, en we zien dan ook dat zijn novellen, door het veelvuldig gebruik van dialogen en monologen, een specifiek toneelelement vertonen (enkele novellen bestaan zelfs uitsluitend uit dialogen, zonder welke inbreng dan ook van een verteller) terwijl de toneelstukken een uitermate verhalend karakter hebben; er wordt niet gehandeld, maar gediscussieerd, omdat ook het toneelpersonage volkomen vastzit aan zijn verleden. Symptomatisch is dan ook de titel *De epiloog* (later veranderd in *De greep*) van het eerste toneelstuk uit 1892, waar de toeschouwer wordt geconfronteerd met de angstgevoelens van een vrouw die na lange tijd vermoedt dat haar man op de hoogte is van haar buitenechtelijke relatie. Maar ook in latere werken gaat het doek pas op bij de 'epiloog' van het drama, dat zich heeft voltrokken in het verleden. Zo wordt bijvoorbeeld in *De plicht van de arts* uit 1911 het toneel beheerst door de inspanningen die twee medici zich getroosten om het leven te redden van de zwaargewonde Tommaso Corsi. Pas veel later wordt de toeschouwer, middels gesprekken tussen de persona-

ges en door de gedachten van Tommaso zelf, ingelicht over het drama dat erachter ligt. En in *Je weet niet hoe* uit 1943 vertelt Romeo Daddi, die plotseling krankzinnig is geworden, hoe hij - ofschoon zeer gelukkig getrouwd - één enkel moment heeft toegegeven aan zijn liefde voor de vrouw van een vriend, bijna onbewust, als in een droom, 'je weet niet hoe'. Ook in andere stukken is het personage verankerd aan één enkel, vaak onbenullig voorvalletje uit het verleden, waarin hij zich niet meer herkent, maar waardoor hij wél voorgoed zal worden gebrandmerkt: 'We beseffen dat niet ons hele wezen in die ene handeling ligt, en dat het dus een wrede onrechtvaardigheid zou zijn ons alléén daarop te beoordelen en ons geketend aan de galg te hangen, ons hele leven, alsof dat helemaal opgaat in die ene handeling', zegt de Vader in *Zes personages op zoek naar een auteur*, het meest bekende toneelstuk van Pirandello. Maar ook hij is volledig vastgeklonken aan één enkele gebeurtenis uit zijn verleden - het nauwelijks verijdelde, incestueuze contact met zijn dochter - en deze rol zal hem voor altijd door de anderen worden opgedrongen. *Rollenspel* is dan ook de titel van een ander bekend stuk, waarin Leone Gala de minnaar van zijn vrouw ertoe dwingt de rol van echtgenoot te vervullen, door te duelleren met een man die de vrouw heeft lastiggevallen; een duel waarbij de minnaar wordt gedood. En 'rollenspel' zou net zo goed de titel kunnen zijn van het beroemde toneelstuk *Hendrik IV*, waar immers de hoofdfiguur, bij het opgaan van het doek, al twintig jaar lang de rol speelt van krankzinnige.

Pirandello in Agrigento voor een van de Griekse tempels

Soms wordt zo'n rol zelfs voorzien van een officieel keurmerk, zoals in het stuk *Het patent,* waar het personage Chiarchiaro van de rechter eist dat deze hem officieel pa-

tenteert als drager van het boze oog, zodat men hem, wanneer hij zich met dit 'diploma' in een drukke winkelstraat vertoont, onmiddellijk veel geld zal geven om het onheil af te kopen.

Wat het aspect van het verleden betreft vertoont het theater van Pirandello overeenkomst met het werk van Tsjechow en vooral van Ibsen; maar er is ook gelijkenis met Maeterlinck en Strindberg, en dan met name op het vlak van de vervreemding: personages die praten zonder elkaar te begrijpen of, sterker nog, zonder naar elkaar te luisteren, zodat de dialoog tenslotte verandert in een monoloog. En wanneer we het essay bekijken dat Bertolt Brecht in 1931 schrijft over *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagony*, waarin hij een vergelijking trekt tussen het dramatische- en het epische theater, dan blijkt dat het toneelwerk van Pirandello model zou kunnen staan voor de laatste categorie: episch in die zin dat de handeling is vervangen door het verhaal, de 'held' door de 'filosoof', de mens die het weet door de mens die zoekt, waardoor de toeschouwer zich niet langer passief kan verliezen in een wereld waarin hij zich herkent, maar geconfronteerd wordt met discussies, vertogen en argumenten die een actieve participatie vereisen.

Dat de toeschouwer nog niet altijd rijp is voor zo'n actieve participatie blijkt wel uit de reacties van het publiek tijdens de première van *Zes personages op zoek naar een auteur*, die in 1921 plaatsvindt in Rome. De mensen die nog gewend zijn aan realistisch toneel vallen van de ene verbazing in de andere; bij het betreden van de zaal vinden ze het doek geopend, terwijl op het toneel allerlei technici druk in de weer zijn met gezaag en getimmer. Dan verschijnen er opeens acteurs, die beginnen met de repetitie van *Rollenspel*, een stuk van Luigi Pirandello dat - zo legt de regisseur uit - bij gebrek aan beter op het repertoire staat. Maar nauwelijks zijn ze begonnen of er dient zich een gezin aan van zes personages, op zoek naar een auteur die vorm wil geven aan het drama dat zij belichamen. Het romeinse publiek springt uit zijn vel en onder veel gefluit en gescheld moet Pirandello, die met zijn dochter in de zaal zit, het theater langs een zij-uitgang verlaten.

Zes personages op zoek naar een auteur is een goed voorbeeld van episch, analytisch toneel of, anders gezegd, van de weigering om nog een traditioneel drama op de planken te brengen. In een later geschreven voorwoord zegt Pirandello hierover het volgende:

> Men moet goed begrijpen wát ik heb geweigerd; niet de personages zelf, natuurlijk; maar wel hun drama dat voor henzelf ongetwijfeld zeer belangrijk is, maar mij absoluut niet interesseert.

Het drama van de personages - zoals zo vaak bij Pirandello een zeer ingewikkelde, banale familiegeschiedenis - wordt dan ook niet meer als zodanig *vertoond*, maar door de personages in brokstukjes in herinnering geroepen en *verteld,* wat de regisseur vertwijfeld doet uitroepen: 'Maar dit is allemaal literatuur... niet te spelen... laten we tot de feiten komen, dit zijn discussies'.

Een half jaar na de romeinse première vindt *Zes personages* echter veel bijval in Milaan, waarna het overal in Europa wordt opgevoerd, ofschoon ook hier niet altijd zonder strubbelingen. In Engeland wordt het stuk verboden en kan het alleen door tussenkomst van Shaw middels een particuliere club in het Kinsway Theatre worden vertoond. Pas het enorme succes in New York in 1922 betekent de internationale

doorbraak van het pirandelliaanse theater. In Parijs volgen voorstellingen in de Comédie des Champs Elysées, onder regie van George Pitoëff, die de zes personages, tot ongenoegen van Pirandello, in een lift op het toneel laat zakken, en ook in Amsterdam wordt het stuk in 1923 opgevoerd. Pirandello geniet steeds meer bekendheid, vooral wanneer hij als regisseur met zijn eigen gezelschap op tournée gaat in het buitenland, niet alleen met stukken van hemzelf, maar ook met werk van Schnitzler, Vildrac, en met *L'Histoire du soldat* van Ramuz op muziek van Strawinsky.

Toch raakt hij door deze lange buitenlandse reizen - van 1928-1933 verblijft hij bijvoorbeeld zonder onderbreking tussen Berlijn en Parijs - vervreemd van zichzelf en zijn eigen natuur, zoals we kunnen lezen in enkele brieven aan zijn dochter Lietta, die inmiddels is getrouwd en in Zuid-Amerika woont: 'Een huis, een vaderland, heb ik niet meer', schrijft hij op 30 juli 1931, 'mijn ziel is zo langzamerhand vervreemd van alles en heeft met niets of niemand meer enig contact. Ik gun mijn gedachten geen ogenblik rust; en ik breng geen enkele lijn meer in mijn leven. En zo tob ik voort, dag na dag; vandaag nog hier, morgen misschien ergens anders'.

Iets van deze levensfase vinden we terug in 'Een dag', de laatste en misschien wel de mooiste novelle uit 1936, die ook ten grondslag ligt aan de slotscène van de film *Kaos.* 'Uit mijn slaap gerukt, misschien per vergissing, en uit de trein gesmeten op een klein stationnetje. 's Nachts; zonder iets bij me', zo begint de reis tussen heden en verleden, tussen droom en werkelijkheid, tussen herkenning en vervreemding, de doolgang van één personage op zoek naar zichzelf.

Arno Bohlmeijer
De indringer
Henry James en ‘The turn of the screw’

> Helaas komt tegenwoordig de mythische kant van de mens meestal tekort. De mens kan niet meer fantaseren. Daarmee ontgaat hem veel, want het is belangrijk en heilzaam ook om over onbelangrijke dingen te spreken. Dat is net zo iets als een goed spookverhaal, dat verteld wordt bij het haardvuur terwijl je een pijp rookt.[1.]

Henry James werd in 1843 geboren in New York en behoort tot de belangrijkste schrijvers uit de negentiende en twintigste eeuw. Hij verdeelde zijn veelal reizend leven over Amerika en Europa; in 1915, een jaar voor zijn dood, liet hij zich naturaliseren tot Engelsman.

Zijn oudere broer, William, kreeg als psycholoog grote bekendheid door zijn pionierswerk in de Verenigde Staten. Tussen de broers bestond in bepaalde periodes van hun leven een subtiele Jacob-en-Ezaurivaliteit, die ze echter zowel voor zichzelf en elkaar als voor de buitenwereld grotendeels wisten te verbergen.

Op het hoogtepunt van zijn carrière probeerde James zich als toneelschrijver te vestigen (in dezelfde stad en dezelfde periode als Oscar Wilde) maar in het theater lieten ze niets van hem heel. Na de première van *Guy Domville*, waarop hij al zijn hoop had gevestigd, werd hij nietsvermoedend door een nijdige acteur ten tonele gevoerd om door de zaal uitgefloten te worden. Enkele jaren later ontstond in drie maanden tijd *The turn of the screw* (1898), dat het middelpunt van een van de grootste literaire oorlogen aller tijden zou worden en tot op heden de critici tot wanhoop drijft.

De gevechten spitsen zich toe op de ik-figuur uit de novelle: de naamloze gouvernante van twee weeskinderen, die de ‘geesten’ van twee overleden bewoners van het kasteel waarneemt: haar voorgangster Miss Jessel en de bediende Peter Quint. Hoewel de gouvernante geen van tweeën in levende lijve heeft ontmoet, laten haar beschrijvingen geen twijfel bestaan omtrent de identificatie van de verschijningen. Zij heeft het gevoel dat de geesten, die tijdens hun leven aan lager wal waren geraakt, haar pupillen als het ware hypnotiseren om ze aan hun kwaad te onderwerpen, en doet wanhopige pogingen om de kinderen uit hun buurt te houden. Zij wekt daarmee sterke weerstand bij de kinderen, die het bestaan van de geesten ontkennen. Alle betrokkenen gaan steeds panischer handelen en reageren. Als in de slotscène van het boek een directe confrontatie tussen Quint, Miles en de gouvernante plaatsvindt, sterft de tienjarige jongen, nadat hij - in doodsangst - de naam Peter Quint heeft uitgesproken. Na die mededeling - ‘and his little heart, dispossessed, had stopped’ (Penguin p. 121) - laat James wijselijk alle commentaar aan de lezer over.

Eén groep critici ziet de gouvernante als de verlossende engel, een andere groep als een paranoïde hysterica die uiteindelijk verantwoordelijk is voor de dood van Miles. De eerste groep moet de geesten wel als authentiek beschouwen, eventueel in allegorische zin, de tweede ziet ze als hallucinaties van de gouvernante, zonder een antwoord te geven op het probleem van de identificatie. De geruchtmakende freudiaanse interpretaties - ‘the governess is a neurotic case of sex repression’[2.] - hebben het geschil niet kunnen beslechten, integendeel.

De heftigheid waarmee vele lezers en critici op *The turn of the screw* hebben gereageerd duidt al op de archetypische werking van het verhaal. Henry James zelf noemde het 'een minderwaardig, beschamend commercieel werkje'[3.] en herhaalde zijn verontschuldigingen opmerkelijk vaak. De drang om *The turn of the screw* te kleineren ontstond vanuit zijn intellect, waartoe hij in het dagelijks leven zijn toevlucht nam; het verhaal zelf had als uitlaatklep gediend voor wat hij onderdrukte.

Een van James' critici heeft het over zijn 'ongebruikelijk intense belangstelling voor het bovennatuurlijke'[4.], een andere over 'the disorderly fantasy of *The turn of the screw*'[5.]; in feite duiden zij hier op James' persoonlijke mythe: de instinctieve strijd tegen verdere vervreemding van zijn Zelf. Hoe meer hij benadrukt dat *The turn of the screw* een tèchnisch werkstuk is en hoe meer hij zijn best doet om zijn lezers te mystificeren, vooral nadat het boekje is verschenen, hoe meer die misleidingen mij doen denken aan een opmerking van Aniela Jaffé: 'de kunstenaar is niet zo vrij in zijn scheppende werk als hij misschien zelf denkt'[6.].

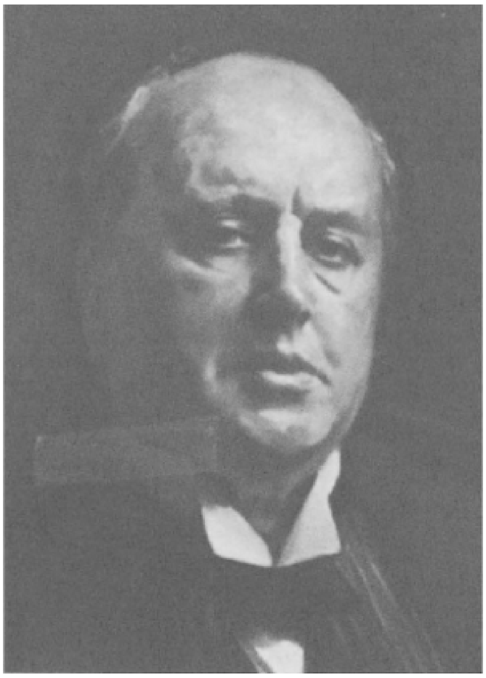
De jungiaanse psychologie bezit het gereedschap om menig jamesiaans mysterie op te lossen. Wanneer we *The turn of the screw* als droom of sprookje of mythe beschouwen, de belangrijkste figuren uit het verhaal als archetypen interpreteren en daarbij de feiten uit de tekst als feiten accepteren (bijv. dat de gouvernante helderziend is omdat ze de gestalten die ze waarneemt zo precies beschrijft dat de huishoudster ze onmiddellijk herkent), dan blijkt de gehele literaire oorlog misschien overbodig geweest.

Carl Gustav Jung bestudeerde de psyche van de mens in zijn totaliteit, d.w.z. zowel het bewustzijn als het onbewuste. In tegenstelling tot Freud onderscheidde hij niet alleen een persoonlijk onbewuste, maar ook het archetypische collectieve onbewuste, dat we zo vaak ervaren (bijvoorbeeld in dromen) dat we het als vanzelfsprekend accepteren of juist in het geheel niet onderkennen.

De diepere psyche drukt zich uit d.m.v. de imaginatieve werking van het onbewuste; Jungs research was volledig gericht op de symboliek die daarbij aan de oppervlakte komt. Er wordt wel eens gezegd dat literatuur niet vanuit een psychologisch standpunt besproken kan worden, maar mijn standpunt is dat *The turn of the screw* een meesterstuk van die imaginatieve werking van het onbewuste is.

Alle openbaringen van de psyche, inclusief symbolen en geestverschijningen, zijn spontane gebeurtenissen; zelfs als men van mening is dat een geestverschijning ‘alleen maar een hallucinatie’ is, kan men er niet onderuit dat het om een verschijnsel gaat dat naar eigen wetten handelt. De produkten van de onbewuste verbeeldingskracht zijn zelfportretten van wat er in het onbewuste omgaat. Die fantasieën kunnen van persoonlijke of mythische aard zijn; bij een bespreking van *The turn of the screw* moeten beide in ogenschouw genomen worden.

Als het bewustzijn op een eenzijdige manier de makkelijkste wegen in het leven dreigt te bewandelen (wat het bij voorkeur of per definitie doet), krijgt het onbewuste een complementaire functie, gedraagt zich als een verwaarloosd fysiek orgaan en veroorzaakt verwarring of ziekte. Degene die het minst van zijn onbewuste afweet wordt er het meest door beïnvloed.



Henry James

Onbewuste processen manifesteren zich d.m.v. *archetypen.* Hoewel zij als beelden, symbolen of personificaties verschijnen (in mythen en sprookjes, en vaak in dromen, treffen we ze in hun meest geconcretiseerde vormen aan), kunnen we ze het beste als invloedrijke instincten of gedragingen beschouwen. Het zijn de krachten die neurosen veroorzaken zodra het onbewuste wordt genegeerd of ontkend. Drie van de meest invloedrijke archetypen zijn van essentieel belang voor een bespreking van *The turn of the screw*: *het kind*, dat compensatie biedt zodra iemands bewustzijn eenzijdig, tegen zijn instincten in, beheerst wordt door zijn wil, ambities e.d., *de schaduw*, een belichaming van wat we minderwaardig, slecht, asociaal, ongunstig

beschouwen, en *de anima*, het geheel van de vrouwelijke aspecten dat de psyche van iedere man bevat.

> Zoals elk individu zowel uit mannelijke als vrouwelijke. genen voortkomt, en het geslacht steeds door het groter aantal mannelijke respectievelijk vrouwelijke genen wordt bepaald, zo heeft ook in de psyche alleen het bewustzijn (in het geval van de man) een mannelijk voorteken; het onbewuste daarentegen heeft een vrouwelijke kwaliteit.[7.].

De eigenschappen waar we het minst prijs op stellen worden vaak geprojecteerd, d.w.z. zodanig op een ander overgebracht dat het lijkt alsof ze bij die persoon horen - de jungiaanse psychologie heeft altijd veel aandacht besteed aan de projecties van onbewuste inhouden in de kunst. Aniela Jaffé: ‘De kunstenaar kan dikwijls, onbewust en zonder vijandigheid op te wekken, veel dingen tot uitdrukking brengen, die wrevel opwekken wanneer zij door een psycholoog geuit worden’[8.] - volgens haar geldt haar conclusie met name voor de literatuur, en getuige de reacties van Henry James zelf, geldt dat zeker voor *The turn of the screw.*

Henry James en de indringer

> Toch bleef er altijd het gevoel op de achtergrond dat er nog iets anders dan ikzelf aanwezig was - zo ongeveer alsof een ademtocht uit de wijde wereld der sterren en de oneindige ruimten mij beroerd had; of: alsof een geest onzichtbaar de kamer was binnengetreden, iemand die al lang niet meer bestond, en die er toch altijd zou zijn...[9.]

Gedurende een groot deel van zijn leven zocht Henry James senior naar een heilzame en vriendelijke god - het was een obsessie die zijn stempel zou drukken op zijn kinderen. Vader James werd zelf beschouwd als een 'buitengewoon aardige man' die altijd het positieve in de mens benadrukte. Volgens Leon Edel, de biograaf van Henry junior, waren er echter regelmatig 'verborgen vijandigheden die aan zijn tong of pen ontglipten'[10.]. Intussen probeerde Henry net zo goed te zijn als de god waar zijn vader zo gedreven naar op zoek was. Hij verdrong zijn eigen vijandigheden, werd de lieveling van zijn moeder, vloekte niet en speelde niet met wilde jongens, werd de engel van de familie en werd ziek zonder voor iemand een last te zijn - de jongen die 'altijd gaf en nooit ontving'[11.], 'wiens liefde en toewijding met geen pen te beschrijven waren'[12.]. In haar artikel over het ziekelijke zusje, Alice James, schrijft Ruth Bernard Yeazell dat de 'goedheid' van de vader een duidelijke hulpeloosheid bij de kinderen teweeg bracht[13.]; uiteindelijk zou Henry heel goed maar heel tragisch getypeerd worden als 'een sociaal levende kluizenaar'[14.].

Vlak voor zijn dood schreef de vader, die zich bereid had verklaard om zichzelf en al zijn bezittingen op te offeren voor het geluk van zijn kinderen[15.], aan zijn zoon Henry: 'Ik moet zeggen dat jij degene bent die ons de minste zorgen heeft gebaard en het meeste plezier heeft geschonken'[16.]. Het kwam erop neer dat Henry zich zo verantwoordelijk voelde dat hij in zijn *Notes of a son and brother* het aantal reizen van het ene continent naar het andere vervalste, omdat die reizen symptomatisch voor zijn vaders abnormale rusteloosheid waren. Volgens Minny Temple, een nicht van Henry, 'ging de goedheid van die jongen alle verstand te boven'[17.]; tegelijkertijd had zij het gevoel dat hij al jaren niet meer van het leven genoot. Dat was het kind en de jonge volwassene Henry James, die ooit een jongen van tien zou laten roepen: 'think me - for a change - *bad*!' (*The turn of the screw*; Penguin p. 67) en wiens over-concentratie op het 'goede' schaduwfiguren als Peter Quint zou voortbrengen.

Henry was erg op Minny gesteld maar zijn biograaf benadrukt dat hij haar 'slechts van een discrete en veilige afstand aanbad': 'Hij was te gesloten en in zichzelf gekeerd om iemand zelfs maar het hof te maken - te intellectueel voor een romance'[18.]. Over het algemeen had Henry bijna geen vriendinnen en kenden de vriendschappen die er waren geen intimiteit. Het is opvallend hoe vaak er sprake is van angst en gevaar wanneer het over zijn gevoelens voor vrouwen gaat - Minny was niet de enige die hij op een afstand hield. Dat was de man die een van zijn belangrijkste 'heldinnen' zou laten beweren: 'I'm rather easily carried away' *The turn of the screw* p. 17).

Volgens Leon Edel was Henry James van nature te intellectueel om zich over te kunnen geven aan een liefdesaffaire. De mogelijkheid dat zijn intellect als wijkplaats dienst deed, omdat hij niet had leren omgaan met zijn hypergevoeligheid, zijn juist zeer rijke gevoelsleven, komt helaas in de beroemde vijfdelige biografie niet ter

sprake. J.B. Priestley is een van de zeer weinigen die het over iets als 'seksuele dubbelzinnigheid' in James durven te hebben[19]; dat juist ook J.B. Priestley zo geïnteresseerd was in de psychologie van Jung is een boeiende bijkomstigheid. Wanneer Peter Coveney, die een veelgelezen boek heeft gepubliceerd over 'het kind' in de literatuur, de zogenaamd verborgen erotiek tussen twee jongens in *The garden God* van Forrest Reid bespreekt, maakt hij daar de volgende aantekening bij:

> Het is interessant dat Forrest Reid de roman aan Henry James opdroeg en dat daarmee een einde kwam aan hun literaire vriendschap. James nam geen nota van het boek en ook van geen enkel exemplaar dat de auteur hem daarna zond. In *Private road* weet Reid zelf James' houding aan 'een vreemde morele verlegenheid, die de verantwoordelijkheid voor wat bewust gesuggereerd is niet wil dragen'.[20]

Wat Henry James ook heeft willen verbergen of welke verantwoordelijkheid hij ook van zich afschoof, het blijkt keer op keer dat hij bang was dat het publiek op de een of andere manier zijn innerlijk leven zou delen. Zijn schrijven vormde een psychische ventilatie.

Toen Henry zes maanden oud was verhuisde het gezin naar Engeland, een van de eerste plaatsen waar zijn vader zijn hemel op aarde hoopte te vinden. Na twee jaar rondgezworven te hebben in Europa, voeren ze terug naar New York, en tien jaar later had hij op een groot aantal scholen gezeten en privéles van een groot aantal dames gehad. Soms bestaat er weinig verschil tussen pedagogische vrijheid en verwaarlozing of eenzaamheid - in een openhartige bui zou Henry zijn broer en zichzelf met Romus en Remulus vergelijken. Uiteindelijk werd hij op school even verlegen als thuis. Als het vader James lukte om zes jaar op één plek te wonen (14th Street New York) zorgde hij er wél voor dat zijn plannen om te verhuizen die zes jaar lang besproken werden.

Toen Henry twaalf was voer het gezin met inmiddels vijf kinderen naar Londen en Parijs. Van daaruit reisden ze per trein en koets naar Genève, terwijl Henry met koorts op een bank lag. Aangezien de vader in Genève geen geschikte school voor zijn zonen kon vinden, reisden ze twee maanden later terug naar Londen, waar ze drie keer binnen een of twee maanden verhuisden. De kinderen wisselden net zo vaak van onderwijzer als van woning. Na zes maanden verhuisden ze weer naar Parijs en wisselden opnieuw drie maal van huis. Het jaar daarop woonden ze in Boulogne, waar Henry tyfus kreeg. Via nogmaals Parijs en nogmaals Boulogne, waar de kinderen ten slotte wat vrienden hadden, vestigde het gezin zich

weer in de Verenigde Staten. Het was 1858; Henry was vijftien. Nauwelijks een jaar later schreef de vader:

> Ik heb zo weinig fiducie in het onderwijs hier (...) dat ik heb besloten om naar Europa terug te keren. (...) Mijn vrouw is het helemaal met mij eens en hoewel we de stap in veel opzichten als een persoonlijk offer ervaren, is het duidelijk zo gunstig voor de kinderen dat we naar eer en geweten niet langer mogen aarzelen.[21.]

Ze gingen naar Zwitserland en Duitsland - de reis die zo gunstig voor de kinderen zou zijn maar die Henry verzuimde te melden in zijn *Notes.* Het verdringen van bepaalde gegevens en de manier waarop hij zich vastklampte aan de 'goede' kanten van het leven werden symptomatisch en zochten compensatie in verhalen als *The turn of the screw*, 'die geheimen uit de verbeeldingswereld'[22.]. Het is verbazingwekkend hoe vaak Henry's 'ontworteling' in de vele boeken die over hem verschenen zijn genoemd wordt, zonder dat de mogelijke psychologische gevolgen daarvan ter sprake komen.

Op zijn zeventiende kwam James terecht op een soort technische hogeschool in Genève. Hoewel het een tijd van 'enkel duister, verspilling en angst'[23.] was protesteerde hij niet, wat hem in latere jaren wel verbaasde. Die periode eindigde als een grondig verzwegen mislukking - naar een van zijn beste vrienden schreef hij dat hij het uitstekend maakte[24.] - als kind en puber had hij maar al te goed geleerd om de schijn der dingen te redden.

Volgens zijn ouders werden de problemen op school veroorzaakt door het feit dat hij te veel romans las. Henry had zich echter eerder te veel dan te weinig aan zijn omgeving (inclusief de wensen van zijn ouders) aangepast - een veel subtieler en meer ondermijnend probleem. Toen Henry als adolescent alleen in Londen verbleef schreef hij naar huis dat hij het volledig naar zijn zin had; in werkelijkheid vond hij de stad 'afschuwelijk, verdorven, wreed' en zijn onderkomen 'een onpersoonlijk zwart gat in de grote algemene duisternis'[25.]. Leon Edel had op dat moment al opgemerkt dat het onbewogen masker waarmee Henry zijn omgeving tegemoet probeerde te treden niet altijd afdoende was, maar meer nog dan zijn omgeving was het zijn eigen onbewuste dat geen maskers tolereerde. In zijn autobiografische boek *A small boy and others* beschrijft James een 'immense hallucinatie'[26.] die zijn biograaf in ± 1910 plaatst. Hij droomt dat hij ligt te slapen terwijl er iemand met geweld zijn kamer probeert binnen te dringen. Hij schrikt wakker en klemt zich doodsbang tegen de binnenkant van de deur. Dan is het plotseling Henry die agressief wordt en de deur opengooit. De indringer maakt zich uit de voeten.

De jungiaanse psychologie onderscheidt twee soorten droom-interpretatie: 'het objectieve niveau', dat de personen en beelden uit de droom in de uiterlijke werkelijkheid van het dagelijks leven plaatst, en 'het subjectieve niveau', dat alle elementen uit de droom met het innerlijk leven van de dromer verbindt. Beide zijn waardevol en kunnen naast elkaar gebruikt worden in de psychoanalyse of -therapie, maar in een gegeven situatie kan de ene beter van toepassing zijn of meer betekenis hebben dan de andere. Leon Edel interpreteert Henry's nachtmerrie op het objectieve niveau, waarbij de indringer zijn oudere broer William zou kunnen zijn, eventueel

als vertegenwoordiger van het hele gezin. Hij noemt zelf echter al een groot bezwaar tegen zijn uitleg: ‘In de wensdroom werd de overwinning behaald door een directe tegenaanval. In werkelijkheid was het James die vluchtte’[27]. Bovendien kan er in droom noch werkelijkheid sprake zijn van een echte ‘overwinning’: Henry joeg de indringer op de vlucht; zijn levensverhaal duidt op een systematische onderdrukking van emoties. Het feit dat de droom zich in zijn slaapkamer afspeelt en dat hij slaapt (symbolisch voor een slapend bewustzijn) wijst erop dat we met iets zeer intiems te maken hebben, waar hij zelf, in het dagelijks leven, niets van wilde weten. Als de schaduw langere tijd onderworpen is geweest zal hij terugkomen als een bedreigend figuur en het ‘ik’ met geweld overvallen om het te redden - het enige waar hij oorspronkelijk om gevraagd had was erkenning.

Maar de indringer verkrijgt geen toegang tot de ogenschijnlijke veiligheid van Henry's kamer: hij verdwijnt ‘in het verschiet, in een reusachtig, prachtig portaal’[28] - d.w.z. in het onbewuste. Het is typerend dat Leon Edel ‘volharding’ in één adem met ‘indirectheid, verborgenheid’ noemt, wanneer hij Henry's ‘overwinning’ bespreekt[29]. Later vond James troost in de gedachte dat ‘hij zelf blijkbaar nog schrikwekkender was dan de vreselijke bode’[30], een gedachte die dieptragische ironie bevat.

De verhalen die James schreef bevestigen het idee dat zijn strijd met de schaduw een centrale plaats in zijn leven innam, en zijn aantekeningen en commentaar laten nog scherper zien wat er in de diepte van psyche gebeurde: in ‘The Jolly Corner’ achtervolgt de hoofdpersoon de geest van wat hij zelf had kunnen zijn, maar valt flauw zodra hij hem inhaalt; als James in zijn aantekenboek op het verhaal terugkomt herinnert hij het zich verkeerd, vertelt opnieuw zijn eigen droom en behaalt weer ‘een soort overwinning’ op de geestverschijning[31]. Het is interessant dat James zich alleen in zijn fictie, ‘zijn maîtresse’[32], aan de aanvallen op zijn bewustzijn onderwerpt.

The turn of the screw

> Het creatieve werk groeit uit onbewuste diepte op. (...) Overweegt het creatieve, dan overweegt het onbewuste als levens- en lotvormende kracht tegenover de bewuste wil, en wordt het bewustzijn door een onderaardse stroom meegesleurd als een vaak hulpeloze toeschouwer van wat er gebeurt.[33]

Tegen de tijd dat Miles en Quint op het toneel van *The turn of the screw* verschijnen, in hoofdstuk drie, is het duidelijk dat de algemene sfeer op het landgoed Bly boven het leven van alledag uitstijgt; het vertoont dezelfde hyperbolische effecten die we aantreffen in dromen - dagdroom of nachtmerrie; de omgeving: ‘all the mystery of nature...a charm of stillness - that hush in which something gathers or crouches’ (p. 24/5); het huis: ‘a castle of romance inhabited by a rosy sprite’ (p. 18): de gou-

vernante: ‘I was under a charm... I saw with greater sharpness’ (p. 24, 27); Flora: ‘the deep sweet serenity indeed of Raphael's holy infants’ (p. 16); Miles: ‘positive fragrance of purity... something divine that I have never found to the same degree in any child... knowing nothing in the world but love’ (p. 23).

Als Quint zich voor het eerst vertoont ervaart de gouvernante een Shakespeareaanse kosmische solidariteit (die Jung ‘synchroniciteit’ noemde): ‘it was as if all the rest of the scene had been stricken with death... the rooks stopped cawing in the golden sky’ (pag. 27). Miles wordt zonder enige vorm van uitleg van school gestuurd en die verwijdering steekt luguber af tegen zijn aristocratische achtergrond en engelachtige voorkomen. Als de gouvernante Mrs Grose over de kwestie inlicht wordt de huishoudster terecht in verlegenheid gebracht: de vorige dag had zij met (verdacht) veel nadruk het gedrag van de jongen geprezen. De brief van de voogd toont het gebrek aan verantwoordelijkheid dat we van voogden of pleegouders uit sprookjes kennen. Dat hij de gouvernante vraagt om met het vervelende hoofd der school af te rekenen is misschien gerechtvaardigd (hoewel hij rekening had kunnen houden met het feit dat zij nog maar net in Bly geïnstalleerd is), het nadrukkelijke ‘don't report. Not a word’ (pag. 19) lijkt merkwaardig, overdreven en misplaatst. Het is even vreemd dat Quint de leiding had gekregen over het kasteel en de kinderen: iedereen wist dat hij onbetrouwbaar, geslepen en ‘veel te vrij’ (p. 40) was, iedereen behalve de voogd die hem aanstelde - hij wilde immers niet op de hoogte gehouden worden; ‘if people were all right to *him*’... (p. 40). Dit egoïsme wordt onderstreept door de latere informatie dat hij de brieven van de kinderen nooit beantwoordde. Mrs Grose durfde hem niets over Quint te vertellen en als de gouvernante haar confronteert met de gevolgen van haar nalatigheid barst ze in tranen uit en geeft toe dat ze dat nooit heeft kunnen verdragen (p. 43). Even later vervolgt zij dat ze nog nooit zo iemand als Quint had ontmoet: ‘He did what he wished... with them all’ (p. 49). Ten slotte: ‘I imagined - and I still imagine. And what I imagine is dreadful’ (p. 49). Op de dag dat Miles in Bly aankomt raakt de gouvernante aan de praat met Mrs Grose, en een van de twee raakt in moeilijkheden:

> ‘He seems to like us young and pretty!’
> ‘Oh, he *did*,’ Mrs Grose assented: ‘it was the way he liked everyone!’ She had no sooner spoken indeed than she caught herself up. ‘I mean that's *his* way - the master's.
> ‘I was struck. ‘But of whom did you speak first?’
> She looked blank, but she coloured. ‘Why, of *him.*’
> ‘Of the master?’
> ‘Of who else?’ (p. 22).
> En als de gouvernante naar haar voorgangster informeert, die onnatuurlijk jong is gestorven, probeert Mrs Grose die onvermijdelijke nieuwsgierigheid te ontwijken: ‘I must get to my work’ (p. 23).

Terwijl de dood van Miss Jessel en de oorzaak een mysterieus en pijnlijk onderwerp van gesprek blijven, bevindt de gouvernante zich in dezelfde situatie (met het verschil dat Quint dood is) zonder dat zij ooit enige informatie over de omstandigheden heeft ontvangen. En het is niet de huishoudster die we erop aan kunnen kijken.

Dus terwijl de critici zich concentreren op het vraagstuk of het Miles (en Flora) of de gouvernante is die de geestverschijningen ziet, of aan hallucinaties lijdt, verliezen ze uit het oog dat er sprookjesomstandigheden zijn waar alle bewoners van Bly mee te maken hebben en die nièt in één ontspoorde geest gebrouwen worden: de vroegtijdige dood van Quint, de school-kwestie, de vaagheid van het schoolhoofd, het afschuifsysteem van de voogd, de verdwijning en dood van Miss Jessel, de nervositeit van Mrs Grose.

'Het grote kunstwerk is als een droom'[34.] - *The turn of the screw* vormt een beeld uit de levenslange angstdroom van Henry James; als we dat beeld op het subjectieve niveau interpreteren, verkrijgen we een heldere dwarsdoorsnee van zijn psyche in de moeilijkste fase van zijn leven.

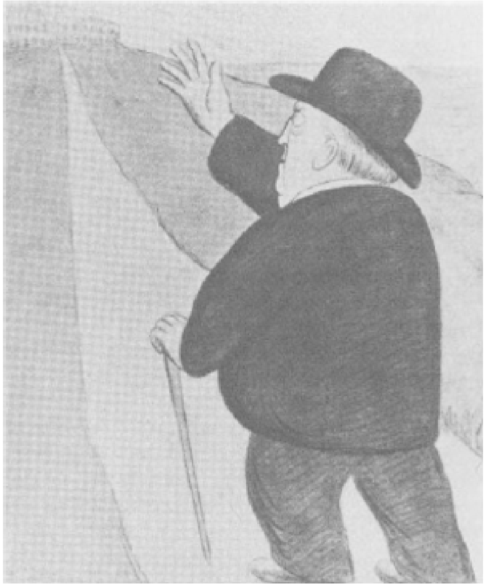
Het kind

Jung hechtte groot belang aan 'het eeuwige kind in de mens'[35.]. Hij ontdekte dat de mens in een ernstig conflict kan komen door ter wille van ambities in de buitenwereld (zoals James' carrière als toneelschrijver!) van zijn wezenlijke karakter te scheiden -

> Men is daarmee onkinderlijk en kunstmatig geworden, en heeft zo zijn wortels verloren. Dat is een gunstige gelegenheid voor een even heftige confrontatie met de oorspronkelijke waarheid.[36.].
> Het is een opvallende paradox in alle kind-mythen, dat het 'kind' enerzijds aan oppermachtige vijanden is uitgeleverd, en voortdurend door vernietiging wordt bedreigd, maar anderzijds over krachten beschikt, die de menselijke maat ver te boven gaan.[37.]

Zowel de hulpeloosheid als de buitengewone krachten van het mythische kind zijn expliciet in *The turn of the screw* aanwezig. Dat Miles uiteindelijk het onderspit delft wijkt af van het gebruikelijke patroon en zegt des te meer over James' persoonlijke mythe: hij was op tragische wijze 'onkinderlijk' geworden zonder gebruik te kunnen maken van de 'confrontatie met de oorspronkelijke waarheid'. Tijdens Jungs eigen confrontatie met het onbewuste - de jarenlange crisis die bepalend voor de rest van zijn leven zou zijn en de fundering voor zijn psychologie legde - overleefde hij een totale ineenstoring door zich over te geven aan de jeugdherinneringen en kinderspelletjes die aan de oppervlakte kwamen. Hij pakte zijn favoriete bezigheid weer op en had al gauw een heel dorp gebouwd uit stenen die hij langs het meer verzamelde. Hij had geen idee waar hij mee bezig was; hij wist alleen dat het hem hielp genezen. Het beeld van het kind sprak James zowel in het dagelijks leven als in zijn fictie sterk aan - in zijn brieven legde de volwassen Henry nog regelmatig het hoofd in moeders schoot - en na zijn crisis in het theater creëerde hij Maisie, Miles en Flora, Nanda

en andere bedreigde kinderen of adolescenten. Maar in tegenstelling tot Jung, kon James zich slechts gedeeltelijk of kortstondig overgeven aan 'het kind'; hij durfde zijn rationaliteit nooit geheel uit te schakelen en meestal wist hij veel te goed waar hij mee bezig was.



'De Oude Pelgrim komt thuis' (karikatuur Beerbohm, 1913)

De schaduw

De jonge Henry vloekte niet en vond jongens 'moeilijk om mee te spelen'[38.]. Verschillende critici hebben al opgemerkt dat het duistere en ruige in zijn leven en werk ontbreekt en dat hij huiverde van alles wat naar het vulgaire neigde. J.B. Priestley vond dat hij geen deel had aan de strijd die de meeste mensen uitvechten:

> Hij was de aardige, beleefde Amerikaan die kwam eten, zonder te weten dat Vader bijna failliet was door die Australische affaire, waarom Moeder zo vaak hoofdpijn had, waarom dochter chagrijnig was, waarom Zoon aangeschoten was, waarom de butler en het dienstertje zulke blikken uitwisselden... Het is waar dat hij uiterst nieuwsgierig was, maar hij nam geen deel aan het leven, hij stond er buiten.[39.]

In *The turn of the screw* zou Henry James twee kinderen creëren met 'a gentleness that kept them almost impersonal... like the cherubs of the anecdote' (p. 31). De gouvernante vermoedt echter dat Flora zich volledig bewust is van de aanwezigheid van Miss Jessel, maar dat ze het voor zich houdt alsof ze gehypnotiseerd is (p. 45); tegen de tijd dat ze Miss Jessel voor de tweede keer ontmoeten merkt de gouvernante op dat Flora geen kind is maar een oude vrouw (p. 96); nadat ze tevergeefs heeft geprobeerd om Flora bewust te maken van Miss Jessels invloed lijken de rollen kind/volwassene omgedraaid: Flora werpt haar een blik van afkeuring toe alsof zij de onderwijzeres is (p. 99); even later is haar uitzonderlijke, kinderlijke schoonheid

plotseling verdwenen (p. 101) en uiteindelijk moet ook Mrs Grose erkennen dat ze door en door oud is geworden (p. 103). Het is niet moeilijk om in *The picture of Dorian Gray* van Oscar Wilde een bron voor Flora's metamorfose te herkennen. *The picture* is een van die klassieke werken die het onvermijdelijke en invloedrijke van de schaduw beschrijven. Miles en Flora vormen een symbool van de onschuld die zonder de integratie van z'n complement, gepersonifieerd door Quint en Miss Jessel, niet levensvatbaar is. Die schaduwpersoonlijkheid vormt evenzeer een deel van Henry James als het archetypische kind.

Bij hun pogingen om de geestverschijningen een plaatsje te geven in hun rationele uiteenzettingen hebben sommige critici het over ‘het abnormale en onbepaalde Kwaad’[40.], over ‘de vraag of er een absoluut en bovenmenselijk Kwaad bestaat’[41.] en over ‘de latente gruwelijkheden onder de oppervlakte van het dagelijks leven’[42.]. Zij doelen allemaal op het ‘normale’ kwaad, dat verdrongen is naar het onbewuste, waar het abnormale, gruwelijke en onbepaalde vormen aanneemt. Volgens Prof. Heilman worstelen de kritische lezers van *The turn of the screw* met het ‘definiëren van het Kwaad en het identificeren van de manier waarop men zich verontrustend intens bewust wordt van het Kwaad’[43.]. Hoewel de critici er schijnbaar niet van doordrongen zijn, vormt dat definiëren en identificeren een groot deel van het levenswerk van Carl Jung. Het is een algemene misvatting om het thema van *The turn of the screw* te omschrijven als ‘de strijd die het Kwaad voert om de menselijke ziel te bezitten’[44.]; het gaat om de strijd die de menselijke ziel met zijn eigen Kwaad voert - het thema der thema's.

De gouvernante heeft er waarschijnlijk geen idee van hoe scherp zij dat schaduw-motief omschrijft als ze het heeft over Quints ‘vreemde vrijpostigheid’ en ‘vragende, doordringend onderzoekende aanwezigheid’ (p. 28). Zij verwacht een doorbraak van ‘the little natural man’ in Miles (p. 54), d.w.z. de donkere kant van het leven, die ‘natuurlijk’ blijft zolang hij niet verworpen wordt.

Als de gouvernante Miss Jessel aan de andere kant van het meer ziet, probeert ze te ontdekken wat er in Flora omgaat:

> All sounds from her had previously dropped; and (...) she had, in her play, turned her back to the water. (...) She had picked up a small flat piece of wood, which happened to have in it a little hole that had evidently suggested to her the idea of sticking in another fragment that might figure as a mast and make the thing a boat. This second morsel, as I watched her, she was very markedly and intently attempting to tighten in its place. (p. 44/5)

Afgezien van de veelbesproken freudiaanse symboliek, waarbij de stukjes hout de gouvernante tot ‘a neurotic case of sex repression’ bestempelen, staan we hier voor het gegeven dat Flora het water (een archetypisch sym-

bool voor het onbewuste) de rug toekeert zodra Miss Jessel aan de andere kant ervan verschijnt, en tegelijkertijd een boot probeert te maken; dat is een van de interessantste beelden uit het boek: Flora kan de schaduwzijde van het leven niet onder ogen zien maar wordt er onwillekeurig toe aangetrokken en probeert er even onwillekeurig contact mee te leggen - een onvermijdelijke natuurwet. James deed hetzelfde met zijn *The turn of the screw*, dat als ‘boot en mast’ fungeert om een indirect contact met zijn onbewuste te leggen.

Terwijl de gouvernante de verschijning van Miss Jessel met Mrs Grose probeert te bespreken geeft ze een prachtige indruk van wat er zich afspeelt - het gevecht tussen het bewustzijn en het onbewuste:

> ‘Flora doesn't want me to know.’
> ‘It's only then to spare you.’
> ‘No, no - there are depths, depths! The more I go over it, the more I see in it, and the more I see in it the more I fear. I don't know what I *dont't* see - what I *dont't* fear!’
> Mrs Grose tried to keep up with me. ‘You mean you're afraid of seeing her again?’
> ‘Oh no; that's nothing - now!’ Then I explained. ‘It's of *not* seeing her.’ (p. 46)

En als ze de vastberadenheid noemt waarmee Miss Jessel haar ogen op Flora gericht houdt - ‘with a kind of fury of intention’ (p. 47) - beschrijft ze de vijandigheid van een schaduwpersoonlijkheid die zich buitengesloten voelt (verg. haar paradoxale opmerking wanneer ze geconfronteerd wordt met Quint: ‘even as he turned away still markedly fixed me’ (p. 28).

De anima

De gouvernante vertegenwoordigt het deel van Henry James dat diep van binnen alles van de schaduw afweet; zij is vrouwelijk, sensitief, intuïtief gericht en helderziend. Ook zij vecht wanhopig voor erkenning en handelt meedogenloos wanneer ze niet geaccepteerd wordt. Zij probeert haar doel tot elke prijs te bereiken en wordt de belichaming van ‘de confrontatie’; zij zet zich in voor het bewustzijn, de integratie van de schaduw, en een synthese van het mannelijke en vrouwelijke (een belangrijke voorwaarde voor psychologische ‘heelwording’).

‘I had seen him [Miles]7 on the instant, without and within’ (p. 23) - de ik-figuur uit *The turn of the screw* is een archetypische gedaante, die in het bezit is van wat Jung het ‘absolute weten’ noemde, een instinct, een mythisch inzicht dat sinister en meedogenloos kan zijn, en dat vaak gestalte krijgt in de anima. Het is opvallend dat F.R. Leavis, een van de belangrijkste critici van deze eeuw, over de ‘helderziende, morele intelligentie’ en ‘helderziend morele verbeeldingskracht’ van Henry James zelf schrijft: ‘een morele verfijndheid die het waarnemingsvermogen van zijn critici zover te boven gaat dat zij in staat zijn hem van het tegenovergestelde te beschuldigen’[45.]. Dat doet me op zijn beurt weer denken aan de ‘diepere psychologie’

die T.S. Eliot in James' werken bespeurde, 'een soort zintuig, een medium, dat niets met "zien" te maken heeft':

> Vergeleken bij de mensen uit James' boeken lijken die van andere schrijvers slechts per ongeluk in hetzelfde boek voor te komen. Dat is natuurlijk iets ontstellends wat zich echter pas goed laat gelden in verhalen als *The turn of the screw.* (...) Het maakt zowel de lezer als de personen uit het boek op een onbehaaglijke manier tot slachtoffer van een meedogenloze helderziendheid.[46.]

De resultaten van dat 'contact van geest tot geest'[47.] zijn ontstellend en onbehaaglijk omdat het de schaduwpersoonlijkheid en diens diep verborgen waarheden openbaart (bij zowel de personen uit de boeken als de lezers) - het onbewuste aan het werk.

Henry James

Soms vindt een belangrijke fase in het individuatieproces (de groei naar het evenwicht tussen het bewustzijn en het onbewuste) uitdrukking in een kunstwerk. Als het onbewuste zich op die manier presenteert gaat het meestal om onwelkome, irrationele gegevens die niet op eigen gelegenheid tot het bewustzijn konden doordringen, onderdrukt als ze waren. Jung legt uit dat een zogenaamde slechte bui of emotionele depressie in wezen een pijnlijke indringing van het onbewuste betekent. Vaak is het makkelijk genoeg om allerlei rationele verklaringen te geven voor dergelijke stemmingen, maar even zo vaak blijken die niet te voldoen. De beste manier om de onderliggende oorzaken bewust te maken is een totale overgave aan alle emoties, bijv. door de fantasieën en associaties die boven

komen op te schrijven. Een volledige overgave vormt een genezend en stimulerend proces, maar James' Voorwoord bij *The turn of the screw* en zijn commentaar in brieven tonen aan dat zijn intellectuele gegoochel met woorden de resultaten in zijn geval teniet deden. Rationeel gezien herstelde hij zich van de depressie die volgde op zijn pijnlijke ervaring op het toneel in 1895. Intussen schreef hij verhalen over hoogst ongelukkige kinderen en in zijn commentaar op *The turn of the screw* zegt Leon Edel dat James nog nooit zo ingespannen had gewerkt. Die intensiteit werd veroorzaakt door de aanwezigheid van de archetypen: het gekwelde kind, de kwellende schaduw en de alwetende anima - ‘als je je met een intellectueel standpunt vereenzelvigt, dan stelt het gevoel zich, in de gedaante van de anima, vijandig tegenover je op’[48.].

De vrouwelijke verteller van het verhaal intrigeerde James, maar wekte ook ergernis (over het algemeen maakte hij geen gebruik van een ik-figuur in zijn lange verhalen, omdat hij bang was voor een te grote ‘zelf-openbaring’). Hij wist niet goed raad met de vrouwelijke kant van zijn persoonlijkheid; zoals we gezien hebben hangt dat nauw samen met zijn algemene angst voor intimiteit. Het is typerend dat hij acteurs exhibitionistisch vond (hij noemde Quint herhaaldelijk een acteur). Volgens Henry's vader zou hij van al zijn problemen af zijn als hij maar eens verliefd werd, maar dat kon hij niet; zijn emotionele leven was vanaf het begin ontworteld en zijn gevoeligheid werd niet voldoende opgevangen. Dat is wat critici ‘het onvolledige en onverklaarbare’[49.] of ‘ongezonde’[50.] in James noemen - in 1918 merkte Ezra Pound al op dat ‘het dwazen waren die zeiden dat die man niet voèlde’[51.].

Onbewust moet James blij geweest zijn met de uitlaatklep die de gouvernante hem bood; aan de andere kant vormde zij een bedreiging voor zijn maskers. Dat we een dergelijke ambivalentie ook onder de literaire critici aantreffen, onderstreept het feit dat we te maken hebben met een archetypische gedaante; of een criticus de gouvernante als een christelijke engel beschouwt of als ‘een castrerend vrouwspersoon’[52.] of ‘de koninklijke hoer Jezebel’[53.] hangt af van zijn eigen relatie met zijn onbewuste.

Jung behandelde eens een vrouw die door zijn collega's als schizofreen bestempeld was. Hij besloot het geval op zijn eigen manier te onderzoeken en kwam achter haar tragische geschiedenis, aan het einde waarvan de patiënt half-bewust en zonder in te grijpen toekeek hoe haar dochtertje van vier en zoontje van twee van het zwaar verontreinigde badwater dronken. Het meisje kreeg tyfus en stierf. Jung achterhaalde de meeste geheimen van de patiënt op een indirecte manier, met behulp van haar dromen en zijn associatie-tests, en moest beslissen of hij openlijk met haar zou praten. Het dilemma bracht hem in een groot gewetens- en beroepsconflict; hij onderkende de risico's en zijn collega's verwierpen elke suggestie in die richting. Toch koos hij voor therapie en vertelde zijn patiënt alles wat hij ontdekt had, inclusief het feit dat zij een moord begaan had. Het lukte haar de feiten te accepteren; twee weken later kon ze ontslagen worden en hoefde nooit meer opgenomen te worden. Het ‘openlijk spreken’ en de bewuste erkenning van wat onderdrukt is geweest staat centraal in *The turn of the screw.* De confrontatie tussen Miles, Quint en de gouvernante heeft veel weg van een psychoanalytisch proces, met een sterke overdracht en tegenoverdracht. Jung noemt vaak de strijd waarin de analyticus even zwaar beproefd

wordt als de patiënt. Hij ziet het proces als een serie conflicten die van alle betrokkenen offers kunnen vragen en waarbij de analyticus makkelijk de rol van ‘advocaat van de duivel’ wordt toebedeeld - ‘You devil!’, roept Miles vlak voordat hij sterft (p. 121), en in puur taalkundig opzicht kunnen we niet vaststellen of hij daarmee Peter Quint of de gouvernante bedoelt.

Wanneer critici de gouvernante beschimpen, vergeten ze vaak aandacht te besteden aan Miles' gedrag vóórdat zij haar intrek neemt in Bly; hij werd tenslotte van school gestuurd, wat op het instituut waar Miles ongetwijfeld naar toe ging op hoogst uitzonderlijke gedragingen wijst, en was ook bepaald niet aardig tegen Mrs Grose geweest; hij praat niet over school, leraren of klasgenoten; hij vraagt niet of hij een vriendje mag uitnodigen voor de vakantie en ook wordt hij zelf niet uitgenodigd; er wordt evenmin geschreven met iemand van school; het verleden bestaat niet. Miles en Henry hielden zich lange tijd staande achter een façade van onschuld en geluk, d.w.z. van ‘sociaal decorum’[54.]. De schaduw die Henry in zijn slaap verjoeg kwam terug in *The turn of the screw.*

Slotwoord: na The turn of the screw

> Het groeiende werk is het noodlot van de schrijver en bepaalt zijn psychologie.[55.]

Miles gaat ten onder. Iets moois en onschuldigs wordt geconfronteerd met het kwaad en sterft zodra het gedwongen wordt die schaduw bij de naam te noemen. Een jungiaanse therapeut zou de dromer van die nachtmerrie hebben uitgelegd dat Quint een produkt was van zijn eigen innerlijke wereld; hij kon niet verjaagd worden, maar wel ‘overwonnen’ door aanvaarding en integratie. De eenzaamheid en zware aanvallen van melancholie en depressiviteit in de laatste levensjaren van Henry James wijzen erop dat ook hij het niet redde. Er kwam een periode waarin hij veertig jaar aan brieven, manuscripten en aantekeningen verbrandde. De behoefte om zijn intiemste zaken te vernietigen duidt op een kwetsbaarheid die verbonden was met de schaduw, de anima en het kind dat nog steeds stierf - meer nog dan de droefheid (zoals Leon Edel oppert[56.]), was het de angst voor het ‘openlijk spreken’ die hem tot die daad aanzette. Kort daarop schreef hij aan een vriend dat ‘zijn geest rustiger was’[57.]. Het was dezelfde periode waarin hij zijn beroemde reeks Voorwoorden schreef bij de New York-uitgave van zijn Verzameld Werk (1907-1909) - ‘narcistisch kunst- en vliegwerk’, zoals Prof. Walsh ze terecht noemt[58.]. Had James ooit beweerd dat ‘de fantasie z'n eigen leven leidt’[59.], in zijn Voorwoord bij *The turn of the screw* noemt hij het boekje een ‘vernuftige amusette’ vol ‘koele, technische berekeningen’. In de brieven die hij onmiddellijk na

het verschijnen van *The turn of the screw* verstuurde, schreef hij:

> As regards a presentation of things so fantastic as in that wanton little Tale, I can only rather blush to see real substance read into them.[60.]
> Bless your heart, I think I could easily say worse of the T. of the S., the young woman, the spooks, the style, the everything, than the worst any one else could imagine. One knows the most damning things about one's self.[61.]

Tegelijkertijd schreef hij: 'het is in wezen een puur commercieel werkje en een jeu d'esprit'[62.] - het is duidelijk dat James zich niet op z'n gemak voelde; het Voorwoord bevat een aantal knappe literaire afleidingsmanoeuvres, zoals zijn quasi nonchalante bewering dat de geestverschijningen 'slechts' sprookjesfiguren zijn... In Peter Coveney's worden: 'de handen van de kunstenaar worden zeer zorgvuldig gewassen...'[63.]. Bij het schrijven van *The turn of the screw* had James' fantasie zijn eigen leven geleid, ondanks de kneepjes van het vak; in tweede instantie was er wat Jung 'de intellectuele greep naar de macht' noemt - 'Dat dient heimelijk het doel zichzelf aan de werking van het archetype - en daarmee aan de werkelijke ervaring - te kunnen onttrekken':

> Volgens mijn ervaring horen daarom de zogenaamde intellectuelen - naast de habituele leugenaars - tot de moeilijkste en ondankbaarste patiënten, want bij hen weet de ene hand nooit wat de andere doet. Ze cultiveren een psychologie 'à compartiments' (in vakken). Met een intellect, dat door geen gevoel gecontroleerd wordt, kan men zich overal van afmaken - en toch heeft men een neurose.[64.]

Volgens Peter Coveney wordt kunst wel beschouwd als 'de beheerste neurose'[65.]. Het is interessant dat hij *The turn of the screw* door het gebrek aan beheersing een veel minder waardevol kunstwerk vindt dan James' *What Maisie knew*, waarin een meisje van een jaar of acht het slachtoffer wordt van corrupte ouders en pleegouders. Wat we echter aan gebrek aan beheersing tegenkomen temidden van de 'koude technische berekeningen' behoort tot het beste dat Henry James ons bood.

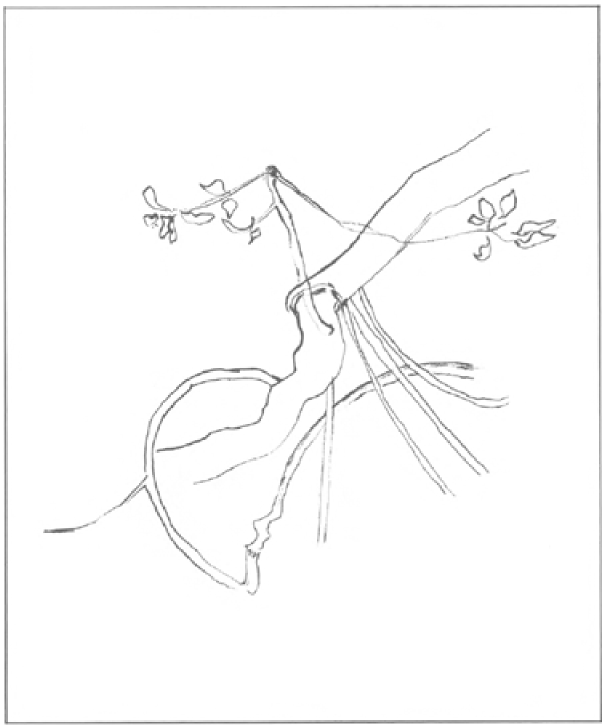
Dat één figuur uit een verhaal zulke radicaal tegengestelde reacties teweeg brengt is een effect dat zelfs een ras-schrijver als Henry James onmogelijk bewúst kan bereiken. Hier speelt het onbewuste een hoofdrol en niet alleen dat van de schrijver maar ook van de lezer en criticus. Zelden heeft een kunstwerk zich zo sterk voor projecties geleend als *The turn of the screw.* In de loop van deze eeuw is gebleken dat die 'amusette' de uitstraling van een klassieke mythe heeft.

Eindnoten:

1. C.G. Jung: *Herinneringen dromen gedachten*: Lemniscaat 1976; p. 259
2. Edmund Wilson: *The triple thinkers* 1952; p. 102

3. Henry James: Letter to F.W.H. Myers; 19-12-1898
4. Michael Swan: 'Introduction to Daisy Miller and other stories; Penquin 1984; p. 9
5. Peter Coveney: *The image of childhood*; Penguin 1976; p. 214
6. C.G. Jung: *De mens en zijn symbolen*; Lemniscaat 1970; p. 287
7. C.G. Jung: De psychologie van het kindarchetype' in *Oerbeelden*; Lemniscaat 1982; p. 54
8. zie 6.; p. 294
9. zie 1.; p. 64
10. Leon Edel: *The life of Henry James* (I); Penguin 1977; p. 24
11. Ruth Bernard Yeazell (Ed.): *The death and letters of Alice James*; University of California Press 1981; p. 168
12. idem p. 166
13. idem p. 19
14. F.R. Leavis: *The great tradition*: Penguin 1966; p. 181
15. zie 10.; p. 26
16. idem p. 57
17. idem p. 233
18. idem p. 193
19. J.B. Priestley: *Literature & Western man*; Abacus/Sphere Books 1980; p. 369
20. zie 5; p. 277
21. zie 10; p. 115
22. idem p. 195
23. idem p. 122
24. idem
25. idem p. 237
26. idem p. 62
27. idem p. 65
28. idem p. 62
29. idem p. 65
30. idem p. 62
31. idem p. 65
32. Ferner Nuhn: 'Henry Adams and the Hand of the Fathers' (1942) in *Literature in America* (Ed. Philip Rahv); Meridian Books 1958; p. 248
33. C.G. Jung: *De scheppende mens*; Lemniscaat 1978; p. 119
34. idem p. 120
35. zie 7; p. 57
36. idem p. 39
37. idem p. 48
38. zie 10; p. 55
39. zie 19
40. F.R. Leavis: *The common pursuit*; Penguin 1976; p. 230/1
41. Charles G. Hoffmann: *The short novels of Henry James*; Bookman 1957; p. 91
42. Leon Edel: *The life of Henry James* (II); Penguin 1977; p. 541
43. Robert Heilman: *'The turn of the screw* as Poem'; in Norton Critical Edition of *The turn of the screw* (Ed. R. Kimbrough); Norton 1966; p. 215
44. idem.
45. zie 14; p. 174/188
46. T.S. Eliot: 'Henry James' (1918); zie 32; p. 227/223
47. idem p. 223
48. C.G. Jung: *Ik en zelf*; Lemniscaat 1982; p. 38
49. Edmund Wilson: *The triple thinkers*
50. zie 14; p. 190
51. Ezra Pound: 'Henry James' (1918); zie 32; p. 232/3
52. zie 10; p. 743
53. Ernst Braches: *Engel en afgrond*; Meulenhoff Amsterdam 1983; p. 125
54. H. Montgomery Hyde: *Oscar Wilde*; Da Capo 1975; p. 60
55. zie 33.
56. zie 42; p. 715
57. idem p. 716
58. William Walsh: *F.R. Leavis*; Chatto & Windus 1980; p. 168

59. zie 42; p. 247
60. Henry James: Letter to Dr. Louis Waldstein; 21-10-1898
61. Letter to H.G. Wells; 9-12-1898
62. idem
63. zie 5; p. 210/1
64. zie 1; p. 130
65. zie 5; p. 214



Illustratie: Ed Valk

Evelien van Leeuwen
Terugkeer

het kind waar ik het over heb bestaat niet meer...
Cirkel in het gras
Oek de Jong

I. Het huisje op de hei

Laten we in een huisje op de hei gaan wonen, alleen met zijn tweeën, aan de rand van een dicht, diep bos: zwart en ondoordringbaar als je er vanuit de verte naar kijkt, maar van dichtbij is het geheimzinnig met lichte en donkere plekken, 's zomers klinken er vogelgeluiden en gonzende insekten, 's winters is het vol gerucht van krakende takken. Geen menselijk geluid dringt er door, maar het suizen van de wind is er altijd hoorbaar, zelfs op een bladstille zomerse dag, voor wie goed luistert.

Een klein huisje moet het zijn, ervoor een heideveld waar bijen en hommels ijverig honing verzamelen, dat geurt in de nazomer, van licht violet tot diep paars gekleurd, door hazen en konijnen bezocht en door reeën die zich even buiten het bos wagen en altijd bevolkt door al die kleine diertjes die druk in de weer zijn zich in leven te houden. De zwarte bosrand achter het huis nodigt uit om erin weg te kruipen, je in het donker te verstoppen voor de mensen waarvoor ik bang ben en die ik wantrouw, die mij in de achter me liggende jaren zoveel kwaad en verdriet hebben aangedaan. Het is trouwens niet waar dat ik ze alleen nog wantrouw, eigenlijk wil ik graag van ze houden, maar ik moet het eerst weer leren en daarvoor heb ik behoefte aan eenzaamheid, stilte en bomen die het licht alleen gefilterd tussen hun bladeren laten stromen. Want het volle zonlicht is te fel, te meedogenloos en ik denk dat ik het nog niet kan verdragen. Lange wandelingen wil ik maken zonder een sterveling tegen te komen, want voor ik weer onder de mensen wil leven, me onder hen weer durf te begeven, moet ik eerst mezelf terugvinden, en daarvoor lijkt eenzaamheid mij onontbeerlijk. In vrijheid nu wil ik aankijken tegen die donkere bomenrij die in de jaren van gevangenschap symbool was geworden van alle levenskracht die uit mij was geweken; 's winters was hij bedolven door een dikke laag sneeuw of in de vroege morgen glinsterde hij van de rijp, zoals ook het prikkeldraad zacht was en donzig onder de sneeuwvracht.

De hele winter en in het voorjaar staat de heide er kaal en zwart bij, dan tegen de zomer begint zij te leven, uit te botten en heel teer en voorzichtig te kleuren. Stug is de hei en prikkerig, niet uitnodigend om je er in je volle lengte op uit te strekken, zoals gras of mos, maar ze heeft iets betoverends dat van al die duizenden nietige bolletjes afstraalt die samen een paarse vlakte lijken te vormen.

Miljoenen lotgenoten zijn gestorven, volgens een boosaardig plan de dood in gejaagd, jij bent blijven leven en je moet je best doen het bestaan weer op te vatten waar je was gebleven. Maar intussen ben je ouder geworden, door je ervaringen geen drie jaren zoals de tijdrekening je leert, maar wel honderd jaar. Dat is de reden dat ik geen mensen meer wil zien, hen niet die mij dat alles hebben aangedaan, maar ook niet die anderen die wel lief zijn en er ook niets aan kunnen doen dat alles zo is gelopen,

maar die nu toch, ondanks hun nabijheid, zo verschrikkelijk ver weg zijn en juist door hun medelijden voor mij zo onverdraaglijk. Alleen moeder met wie ik de oorlog ben doorgekomen, met wie ik heb overleefd, haar zal ik niet in de steek laten. Neen, voor haar zal ik zorgen zolang ze nog leeft. Ze is heel broos, teer en nietig en verre van gezond, altijd even mager, haar haren zijn nog zwart, de grijsgroene levendige ogen kijken je nog steeds met verwachting aan, ze heeft een voorname grote neus, haar hele gezicht is door verdriet getekend, waardoor ze er veel ouder uitziet dan ze is. Ze zal verzorgd en verpleegd moeten worden en helemaal zonder medische hulp zullen we het ook niet kunnen stellen. Ze heeft onnoemelijk geleden, al haar dierbaren heeft ze verloren, we hebben elkaar door de kamptijd heen gesleept, dus vanzelfsprekend laat ik haar niet aan haar lot over.

Af en toe ga ik boodschappen doen in het dorp, op de fiets, want alles zelf doen: brood bakken, wol spinnen, weven, breien, schoenen verzolen... Neen, dat begrijp ik best, dat lukt me nooit. En me helemaal verstoppen, leven als een kluizenaar is onmogelijk en dat hoeft ook niet. Ik wil best 's morgens bij de bakker een broodje kopen, melk en eieren halen bij een boer (zolang ik nog niet met voldoende kennis van zaken kippen en koeien kan houden), een praatje met hem maken over het weer, de kinderen en de vrouw, het gewas en het vee, en bij de kruidenier langs gaan; bij de groenteboer niet, dat hoeft niet, of het moest zijn voor bananen en sinaasappelen - want aardappelen en groenten verbouw ik natuurlijk zelf. Dat kun je ook uit boekjes leren en zonder ernstig risico door schade en schande wijs worden. Bij de bibliotheek in het dorp of in de dichtstbijzijnde stad, daar zullen ze me geregeld zien en niet alleen voor het opdoen van die praktische kennis als ‘hoe verzorg ik de kippen’ of ‘aanleg en onderhoud van de moestuin, de boomgaard, de kruidentuin.’ Veel geld heb ik niet nodig, bijzondere materiële verlangens heb ik niet. En een klein kapitaaltje heeft mijn

vader in veiligheid weten te brengen, daar kan ik een tijdje van leven. Verder zal ik wel zien, in de oorlog heb ik geleerd dat je van heel weinig kunt rondkomen, zolang ik maar geen honger of kou meer hoef te lijden is het leven uit te houden.

Me te verdiepen in al het moois dat stervelingen in de loop der eeuwen hebben voortgebracht, lijkt me een prachtig tegenwicht voor alle kwaadaardigheid van de ziel waarmee ik de afgelopen jaren heb kennis gemaakt. Want ik weet dat mensen niet alleen maar slecht en wreed en dom zijn, maar ook heel creatief.

Een kunstenaar of een wijze heeft de mogelijkheid alle maten en grenzen te overschrijden. De gaskamer is ook een overschrijding naar het rijk van duisternis, de muziek van Bach daarentegen naar de wereld van het licht. Soms kan zo'n gedachte troostend zijn, een andere keer is het niet meer dan een intellectueel spel.

Neen, ik ben niet graag meer onder de mensen en in de stad wil ik al helemaal niet wonen. In de ruimte van de natuur waar je de eeuwige cirkelgang kunt meebeleven, waar je troost kunt putten uit een altijd weer nieuw begin wanneer alles is verloren, daar lijkt het leven me nog het beste uit te houden. Daar wil ik ook zelf opnieuw gaan leven. Niet om alles te vergeten, dat zal niet mogelijk zijn, maar om mijn al te grote kwetsbaarheid te verliezen door het waaien van de wind tegen mijn huid, door de koestering van de warme zon tegen mijn ogen, door het striemen van de regen op mijn lijf. 's Avonds wil ik bij het brandend haardvuur zitten peinzen over alles wat is gebeurd, en bedenken hoe het nu verder moet met mij. Jaren zal ik nodig hebben om het antwoord te vinden op alle vragen in mijn kleine huisje op de hei... De werkelijkheid zou er anders uitzien.

II. De flat

Samen met moeder ben ik de oorlog doorgekomen. Vader, broer Jochanan en zuster Roos en het grootste deel van de verdere familie werden de gaskamer in gedreven. Een paar familieleden zijn nog in leven en ik houd ook wel van ze. Ze doen hun best om voor ons de dagen enigszins draaglijk te maken en ze luisteren geduldig en nietbegrijpend naar onze onwaarschijnlijke verhalen. Maar ze luisteren, dat wel.

Zestien jaar ben ik, bijna zeventien: een zielig kind met kaalgeschoren hoofd dat ik buiten onder een lelijk oud hoofddoekje poog te verbergen. Zonder veel succes overigens, want eens krijg ik een rijksdaalder in mijn hand gestopt van iemand die vermoedelijk bij de NSB was aangesloten en nu in mij een geestverwant meent te herkennen! Of misschien was het iemand die medelijden met me had: wat zielig zo'n jong kind, die heeft 't met een mof gehouden! Ik heb een ijzeren brilletje op mijn neus, een spichtig gezicht en loop in oude afgedragen kleren. In de derde klas van het lyceum werd de school abrupt onderbroken. Eigenlijk jammer, want leren was nooit een groot probleem. Maar niets aan te veranderen. Zonder eindexamen valt er ook te leven. En leven wil ik best, ik voel niet de minste neiging om daar een eind aan te maken. Als moeder er op een dag niet meer zal zijn, wil ik alleen blijven. Naar school wil ik in geen geval, dat staat vast. Niet tussen al die kinderen zitten, waar ik me al bij voorbaat doodongelukkig en alleen zal voelen, onbegrepen en ellendig, dat weet ik zeker.

Van de gemeente krijgen wij, als gerepatrieerden, vergunning voor een huurflat in Scheveningen: de woning heeft jaren leeg gestaan, er zitten geen ruiten in, overal grote vochtplekken en schimmel op de vloer, tegen de muren en het plafond, de grond met glasscherven bezaaid, waartussen rondgestrooid gescheurde blaadjes van een Hebreeuws bijbeltje, een herinnering aan de vroegere bewoners die waarschijnlijk de bekende fatale weg zijn gegaan. De hele boel moet eerst zo goed en zo kwaad als dat mogelijk is, worden opgeknapt.

'Je moet weer naar school, Caro, je hebt er je leven lang spijt van als je dat eindexamen laat lopen! En je gebit moet nodig gereguleerd worden, en die houding van je, dat kan zo niet, daar moet je ook echt iets aan doen. Ik heb gehoord dat Mensendieck heel goed is. Het is heus niet verstandig om je van iedereen en alles af te zonderen. Je moet weer onder de mensen en zeker onder leeftijdgenoten.' - Leeftijdgenoten, bah! Terwijl ik met mijn allerlaatste krachten aan het vechten was om vol te houden en ook moeder mee te slepen, waren zij met Canadezen aan het feesten en hadden al haast geen andere zorgen meer dan niet te dik en vooral niet zwanger te worden! Baby's zijn het in mijn ogen, kleuters, en daarmee in dezelfde schoolbank zitten als een oud kind met een grijze ziel lijkt me de ergste straf die me op dat moment kan treffen. Dat gebit, ja, schots en scheef staat het in mijn mond. Maar om het te laten reguleren ben ik eigenlijk al weer te oud. Toen ik daarvoor de goede leeftijd had, in het begin van de oorlog, viel er niet aan te denken. Het leven was onzekerder dan ooit, dan onderneem je zo iets niet. Je kunt nooit weten of er nu wellicht toch nog iets aan te verbeteren is. En wat die houding van me betreft, heeft ze ook al weer gelijk. Altijd heb ik, wat je noemt, krom gelopen, het hoofd wat voorover gebogen en met een ronde rug. 'Niet altijd op de grond kijken,' hoor ik mijn vader nog zeggen, en moeder: 'kin op de borst en hoofd op.' Het heeft dus niet mogen baten. Mijn getto-houding noem ik het zelf spottend en als ik het op een foto zie, erger ik me eraan, maar doorgaans ben ik me er niet van bewust en kan het me niets schelen. Mijn spieren zijn slap als draadjes uitgerekte wol lang nadat mijn gewicht weer op peil is gekomen, ja ik zelfs iets te dik ben geworden. Hollen en trappen lopen kost me nog steeds de grootste moeite, van enige spierkracht is nog nauwelijks sprake. De oude fiets die een Engelse familie mij cadeau heeft gedaan en waar ik verschrikkelijk trots op ben, kan ik nog geen stoepje ophijsen. Mijn moeder wil alles tegelijk regelen met de voortvarendheid en haast van iemand die beseft dat ze niet veel tijd meer te verliezen heeft en met de regelzucht die haar van nature toch al eigen is.

Ze heeft gelijk en ongelijk. Ze had er beter aan gedaan me eerst wat rust te gunnen, me mijn droom te laten dromen met het rommelige gebit en de getto-houding op de

koop toe, zodat ik weer thuis zou kunnen raken in het gewone leven en me met mezelf zou kunnen verzoenen, en met mijn omgeving: dat meelijwekkend kind dat overal werd nagewezen, met dat gemillimeterde hoofdje en met ervaringen die de meeste mensen hun leven lang niet opdoen, met al die onvoorstelbare, gruwelijke beelden nog vooraan in het geheugen, met zoveel onverwerkt verdriet. En aan de andere kant een jonge volwassene boordevol vitaliteit die zich een uitweg zoekt in zin om te leren, om veel in te halen, om lekker te eten, lange wandelingen te maken, van de natuur te genieten, kortom zin om te leven. Van het kind dat vroeger altijd zeurde met eten, aan tafel altijd het laatste klaar was, vaak geen pap, geen brood, geen taartje door haar keel kon krijgen, van dat kind is niets meer te bekennen.

III. Naar school.

Nu moet er dus een school worden gezocht. Naar dezelfde school die ik vier jaar tevoren gedwongen had moeten verlaten, wil ik in geen geval terug. Tegen wil en dank laat ik me nu toch weer naar zo'n instelling toe sturen, ook wel met het gevoel dat het misschien niet helemaal nutteloos is. Wat ik de laatste jaren heb leren kennen schept een soort vacuüm, alsof die tijd als een onzichtbare, isolerende laag om me heen hangt.

Zo stap ik op een dag naar de rector van die nieuwe school die niet onaardig lijkt, om me voor te stellen en te overleggen in welke klas ik kan beginnen. Hij kijkt me eens aan, rept met geen woord over mijn ongewone uiterlijk en vraagt op zakelijke toon: ‘Wat heb je voor plannen, enig idee welke richting je uit wilt?’

‘'t Enige wat ik wil is zo snel mogelijk de school afmaken, eindexamen doen en dan, denk ik, naar Wageningen om bosbouw te studeren. Het is niet mijn keuze om weer naar school te gaan, maar het moet van mijn moeder. En misschien is het goedbeschouwd nog niet zo onverstandig, dus ik heb me er maar bij neergelegd.’

‘Tja,’ zegt hij peinzend, ‘als het je ernst is met die studie, dan moet je wel naar de vierde. Zo maar ineens naar V beta, dat is een te grote sprong. Maar als je zou besluiten om alpha te gaan, dan zou ik denken: probeer het maar in de vijfde. Tenslotte is iedereen in de hongerwinter achterop geraakt.’

Hij pakt de zaak heel nuchter aan en daar ben ik hem dankbaar om. De beslissing is snel genomen: de vijfde klas is verre te verkiezen boven de vierde en omdat wiskunde toch nooit mijn favoriete vak is geweest, riskeer ik door de beta-keuze ook nog een jaar zittenblijven, waardoor ik genoodzaakt zou zijn vier volle jaren op de schoolbanken door te brengen - en daar moet ik niet aan denken - terwijl ik de talenkant met enig zelfvertrouwen tegemoet kan zien. De kans bestaat dat ik me daar wel doorheen kan slaan.

‘Probeer het maar in de vijfde,’ zegt de rector nadat hij mijn overwegingen heeft aangehoord. En zo gebeurt het.

Eerst onderwerp ik mij nog diezelfde zomer aan het reguleren door de tandarts. Hij is een aardige oude baas die me uiterst joviaal en vriendelijk tegemoet treedt. De kunst van het reguleren staat nog in de kinderschoenen en hij maakt ervan wat ervan te maken valt. Het uiteindelijk resultaat overtreft in elk geval verre de oorspronkelijke

toestand. Omdat mijn kaak blijkbaar te klein is voor alle tanden en kiezen om netjes op een rijtje te staan, moeten er van die laatste vier worden getrokken, één aan elke kant van de onder- en bovenkaak. Te voet op weg naar hem toe - de tram rijdt nog niet buiten de spitsuren - verbaas ik me erover dat ik zo benauwd voor die behandeling ben: je hebt toch waarachtig wel voor heter vuren gestaan, denk ik. Natuurlijk valt het allemaal best mee. 'Trek ze nou maar allemaal in één keer, ik zit hier nu toch.' Maar hij weigert beslist: 'Dat is niet verantwoord, veel te veel.' Opgelucht wandel ik terug naar huis nog onder invloed van de verdoving. Als die 's avonds is uitgewerkt, komt de pijn opzetten en de volgende dag blijf ik met koorts in bed.

In september ga ik naar school en ik ben er, vooral in het begin, doodongelukkig, besef dat iedereen me raar en zielig vindt en zijn best doet dat niet te laten merken. Dat de leraar Engels met ons in de klas 'De Koopman van Venetië' leest waarin de jood Shylock een onmenselijke rol vervult, zal ik hem - overgevoelig als ik ben op dat punt - nooit vergeven. Engels is trouwens erg moeilijk voor me, want dat vak had ik nog niet eerder gehad. De Duitse leraar, die in die tijd iedereen tegen zich heeft, doet daarentegen uitgesproken zijn best ons kennis te laten maken met 'het andere Duitsland', het land van de dichters en denkers, van de toneel- en muziektraditie. Hij slaagt erin door de tegenkanting van de klas heen te breken en zijn leerlingen te boeien. Ademloos luisteren wij naar een oud 78-toerenplaatje dat ruist en kraakt, maar waarop de acteur Alexander Moissi in het Duits de sprookjes van Andersen voordraagt. Zijn tact en goede smaak, zijn enthousiasme stimuleren mijn liefde voor de literatuur, in het bijzonder voor de Duitse. En waarschijnlijk speelt altijd een rol mijn verwondering over dat volk dat zoveel waardevols heeft voortgebracht en zoveel beestachtigs bedreven heeft. Ik zal er niet in slagen dat raadsel op te lossen.

Wij vieren zoals gebruikelijk Sinterklaas in de klas, nadat we tevoren hebben geloot wie aan wie een pakje met gedicht of surprise moet geven. Om beurten komen we naar voren om ons present in ontvangst te nemen, het te openen en het bijbehorend gedicht voor te lezen. 'Voor jou, Caro,' roept de jongen die telkens een pakje van de stapel neemt. Ik loop naar voren, pak het aan en peuter het touwtje los:

om je haar te laten groeien
dagelijks je hoofd besproeien
en niet met het flesje knoeien

Terwijl ik de regels hardop voorlees, voel ik al het bloed wegtrekken uit mijn gezicht en wankelend op mijn benen loop ik terug naar mijn plaats met een krampachtige poging om mijn lippen tot een grijns te vertrekken. Een verlegen stilte blijft achter in de klas, niemand weet met de situatie goed raad of vindt het verlossende woord. 'Stomme idioot!' sist mijn buurvrouw tussen haar tanden

en knikt me bemoedigend toe. De Sint-Nicolaasviering gaat verder.

Intussen werk ik keihard om de achterstand in te halen en ik merk dat de lessen en het schoolwerk voorzien in mijn grote behoefte om de leemten op te vullen en bovendien veel problemen en verdrietigheden thuis en buitenshuis compenseren. De resultaten worden gaandeweg beter en daar ik blijkbaar eerzuchtiger ben dan ikzelf had vermoed, doet me dat groot genoegen. Helemaal op eigen kracht lukt dat niet. Voor wiskunde ga ik naar bijles bij meneer Flipse die mij geduldig alles uitlegt wat ik gemist heb of wat ik niet begrijp. Onveranderlijk eet hij intussen twee boterhammetjes met een spiegelei en drinkt een beker melk. Bij hem blijf ik komen tot aan het eindexamen. Voor Grieks en Latijn neem ik bijles samen met twee jongens uit de klas, maar die lessen geef ik spoedig op. De jongens willen alleen hulp bij het huiswerk, terwijl ik extra wil vertalen. Dat kan ik zelf wel, denk ik, eventueel samen met moeder. Geleidelijk verdwijnen de onvoldoendes van het eerste rapport.

In de geschreven beoordeling die daar naast de cijfers gebruikelijk is, betreuren mijn leraren het dat ik zo ‘gesloten’ ben, ze beschouwen dat als een punt in mijn nadeel. Ze zijn behulpzaam en welwillend genoeg - over mijn vorderingen of over mijn ijver hebben ze trouwens geen reden tot klagen - maar van de uitzonderlijke en trieste omstandigheden waarin ik verkeer, begrijpen ze weinig. Het is ook in zeker opzicht gemakkelijker begrip te hebben voor het verdriet van een leerling die één van zijn naasten heeft verloren, want zo iets valt binnen onze voorstellingswereld, dan voor een kind zoals ik. Twee jaar heb ik in een kamp doorgebracht, ternauwernood ben ik aan de hongerdood ontsnapt, mijn familie is vermoord, dat gaat ons voorstellingsvermogen te boven. Wat overblijft is hun ontevredenheid over mijn gesloten karakter, terwijl zij toch zo hun best doen: waarom uit ze zich toch zo moeilijk? Mijn vriendinnetje Rona, met wie ik onder de les zit te kletsen: ‘Je moet nou maar eens ophouden over dat kamp.’

‘Als meisje moet je toch eigenlijk nog leren dansen, dat hoort er wel bij,’ oppert mijn moeder. Ik ontken het niet, maar of het werkelijk nodig is, daar twijfel ik aan. ‘Ik wil niet naar dansles, ik denk er niet aan!’ ‘Neem dan een paar privé-lessen, dan kan je tenminste meedoen als je naar een feestje gaat.’ - ‘Nou goed dan.’ Een keurige heer van een bekende Haagse dansschool brengt me de beginselen bij van de foxtrot, de Engelse wals en de tango. De Engelse wals bevalt me. Met z'n tweeën zwieren we over het glanzend parket, die vreemde man en ik, het enige danspaar in die grote lege zaal en ik vergeet het potsierlijke van de situatie. Hij danst perfect en geeft me door zijn strakke leiding het gevoel dat ik de passen al bijna beheers. Luid galmt de grammofoonmuziek door de ruimte, in het fletse middaglicht zien de groene palmen tegen de wanden er wat fané uit. Natuurlijk ontbreken alle vrolijkheid en feestelijkheid die een dansles gewoonlijk gezellig maken geheel. Na drie lessen in één week geef ik er de brui aan.

Materieel gaat het ons zeker niet slecht. Van mijn vaders vroegere werkgever ontvangt moeder een behoorlijk pensioen en met het geld dat hij in veiligheid heeft weten te brengen kunnen we zonder moeite leven. We bewonen een flat die intussen redelijk is opgeknapt. De muren zijn lichtgeel gesaust, het grote raam, met uitzicht op een plein, is voorzien van een slechte kwaliteit vensterglas vol ribbels en luchtbellen en in het midden door twee verticale latten onderbroken, omdat grote

ruiten nog niet te krijgen zijn. De balkonkamer vóór is voor mij. Ik houd van het ruime uitzicht op het plein met de hoge wolkenluchten en de iepen die hun takken tegen de lucht laten zwiepen wanneer het stormt en dat komt zo vlak bij zee niet zelden voor. Midden op het plein staat nog een verlaten grijs betonnen bunker. De meeste levensmiddelen zijn nog op de bon. Maar wij als gerepatrieerden krijgen dubbele rantsoenen, zodat we ruim voldoende te eten hebben. Ook het potkacheltje met de brede platte pijp die horizontaal tot aan de schoorsteen loopt en waarop een ketel water staat te zingen, kan je met het dubbele kolenrantsoen roodgloeiend stoken. De her en der geleende spullen kunnen we geleidelijk door nieuwe vervangen.

Het vreselijkste van alles, erger dan school en tandarts, vind ik de Mensendieck. Ondanks alle goede bedoelingen van mijn moeder en de lerares, heb ik daar zo'n afkeer van dat ik al na enkele lessen weiger er verder naar toe te gaan. De oefeningen bij Mensendieck doe je met bloot bovenlijf voor een spiegel en de schok die de confrontatie met mijn tot op het bot vermagerde lichaampje met de tot niets gereduceerde borstjes me heeft toegebracht, ben ik nog lang niet te boven. Die gebeurtenis heeft vier maanden tevoren plaatsgehad, in Duitsland, in de wildvreemde kamer van een boerenhuis waar we onderdak hadden gevonden in de periode na de bevrijding door de Russen tot aan de repatriëring door de Amerikanen. In die kamer stond ook zo'n grote spiegel en daarin heb ik mijn spiegelbeeld maar één keer willen zien... Ik wil niemand uitleggen wat ik aan die lessen zo afschuwelijk vind, maar moeder moet zich wel bij mijn beslissing neerleggen. Intussen ben ik zo ver gevorderd dat ik de fiets de paar treden van het stenen trapje kan optillen, maar met die houding is het nooit wat geworden. Misschien denkt iemand soms: wat jammer dat ze zo krom loopt.

En toch is het ook weer niet zo dat die twee jaar op school niets dan misère zijn. Er wordt een antieke tragedie opgevoerd en ik mag meedoen in een koor. We moeten eerst voorzingen en omdat ik zuiver zing, hoor ik bij de uitverkorenen. Maanden oefenen we de passen en de koren en ik geniet er intens van. De muziek en de verzen vind ik prachtig, de repetities zijn gezellig, hoewel er serieus wordt gewerkt, en onder het groepje koorleden ontstaat een soort saamhorigheid waardoor ik voor het eerst het gevoel heb erbij te horen en niet langer buitengesloten te zijn.

In de antieke tragedie vervult het koor de rol van toeschouwer, de koorleden moeten alle emoties, angsten en verwachtingen van het publiek, op het toneel weergeven, zodat de toeschouwer in de zaal daarin zichzelf herkent.

Terwijl we zo'n scène mimisch en zingend uitbeelden, hoor ik mijn naam roepen: ‘Goed zo, Caro, doe dat nog eens voor, je hebt het zo prachtig gedaan, alle ellende van de tekst zit erin.’ Ik heb werkelijk mijn best gedaan en hoewel ik volstrekt geen acteertalent bezit, kost het omzetten van gevoelens van doodsnood en angst in woord en gebaar me blijkbaar niet al te veel moeite. Bittere ironie! Ten slotte voeren we het stuk drie maal op in de schouwburg en dat is voor iedereen een grootse gebeurtenis.

Maar ook het geklets en gegiechel met Rona onder de les, het weer aanscherpen van mijn verstand vormen samen het broodnodige tegenwicht tegen de deprimerende en beklemmende toestand thuis. Want daar is de situatie verre van rooskleurig.

IV. Moeder en dochter

Een moeder en een dochter: samen zijn ze door de zwarte nacht van een concentratiekamp gegaan, samen hebben ze de laatste kruimel brood gedeeld, samen hebben ze op een armzalige strozak geslapen in ijskoude winternachten, ze hebben elkaar zoveel mogelijk bijgestaan, ze hebben tegen alle beter weten en tegen alle redelijkheid gehoopt op een weerzien met de anderen na de oorlog... en nu, nu wonen ze met zijn tweeën redelijk comfortabel, redelijk welgesteld, het huis is warm, ze zijn goed gevoed, behoorlijk gekleed, niemand loopt meer razend en tierend en scheldend met een stok achter ze aan... en nu lijkt alles mis te gaan. Nu lijken alle opgekropte woede, agressie, haat, alle spijt over de verloren jaren, alle onvervulde verwachtingen zich een uitweg te zoeken in onverdraagzaamheid jegens elkaar. Ze houden van elkaar, maar het lukt hun niet geduldig, rustig en begrijpend met elkaar om te gaan. Ze hebben een groot saamhorigheidsgevoel, ze delen het geheim van die paar jaren, maar de bevrijding heeft de innerlijke vrijheid niet gebracht.

Ik wist al sinds de herfst van vierenveertig welk drama zich in Polen had voltrokken. Maar toen wist je nog niet zeker en ook de omvang van de misdaad was nog onbekend. Wanneer we dan op een winterdag, eind 1945, met zijn tweeën onze flat betrekken - nadat we eerst een tijdlang bij kennissen op een kamer hebben ingewoond - en wekelijks de lijsten van het Rode Kruis verschijnen met de namen van de doden uit de kampen, heb ik in mijn hart alle hoop al opgegeven de andere leden van het gezin ooit nog terug te zien. Maar moeder klampt zich aan de laatste strohalm vast: ook na de Eerste Wereldoorlog kwamen krijgsgevangenen die al tijden waren doodgewaand, soms jaren later terug. Zolang er geen zekerheid is, zolang ze het fatale bericht niet zwart op wit onder haar ogen ziet, wil ze er niet aan geloven en blijft ze hopen op een wonder.

Een moeder is achtergebleven met één van haar drie kinderen, de jongste, precies degeen die ze altijd het meest verwend heeft en vertroeteld. Daarom denk ik zo vaak: ze had veel liever de andere kinderen gehad dan mij, want met hen moest ze nog zoveel uitpraten wat onvoltooid was blijven liggen. Die gedachte maakt me verdrietig en omdat die onuitspreekbaar is, reageer ik dan weer nors en boos en ten slotte krijgen we weer ruzie die zich dagen voortsleept. Die gang van zaken herhaalt zich veel te dikwijls. Onze verschillende karakters moeten ook wel botsen, op haar driftbuien

reageer ik met mijn humeurigheid en onredelijke verwijten, met al mijn machteloosheid en een nieuw conflict is al geboren.

Daar gaat de bel. ‘Ja, ik ga al,’ roep ik, nog nasnikkend en mijn tranen afvegend. Oom Josef staat voor de deur: een grote, grijze man, een indrukwekkende, enigszins gebogen gestalte, hoewel hij slecht ter been, je kan wel zeggen invalide is. Toen hij al lang volwassen, getrouwd en vader van drie kinderen was, met een groeiende doktersspraktijk, werd hij door kinderverlamming getroffen. Hij kwam er moeizaam overheen en het ontbrak daarna aan een goede revalidatie. Zwaar steunend op een stok kan hij nu een korte afstand lopen. Het ene been zet hij een flink eind vooruit, dan volgt met een doffe plof het rubber van de stok, waarna hij het andere been bijsleept. Daardoor heeft zijn hele gang een zware, dreunende cadans. Is de afstand te groot, dan rijdt zijn vrouw hem in een karretje, maar de weg van zijn huis naar het onze kan hij te voet afleggen. ‘Dag Caro, ik kom eens kijken hoe 't met moeder gaat en een kopje thee drinken. Zijn er moeilijkheden?’ zegt hij glimlachend en kijkt me vragend aan. ‘Ach ja, zoals gewoonlijk, het gaat gewoon niet,’ zeg ik bitter en loop naar de keuken om theewater op te zetten. Moeder heeft altijd tegen Josef opgezien en ze hecht buitengewoon veel waarde aan zijn oordeel. Zijn optreden, zijn stem, zijn woorden stralen een soort gezag uit en hebben een kalmerende invloed die we op zo'n moment goed kunnen gebruiken. Opeens is er een derde om tegen te praten en inderdaad klaart de lucht wat op en lijken de problemen niet meer zo onoverkomelijk, maar zijn ze na een tijdje tot ijle wolkjes verdampt. Aan de andere kant gaat het me op den duur steeds meer ergeren dat moeder zich tegenover Josef zo afhankelijk opstelt, bijna als een kind, terwijl ze toch werkelijk zelf wel tot oordelen en beslissen in staat is. En Josef laat zich die vaderrol maar al te graag aanleunen, want hij heeft een autoritaire aard. Maar ik moet erkennen dat hij meer dan eens de rol van vredestichter tussen ons vervult en dat is geen geringe verdienste van hem.

Het definitieve bericht van de dood van haar man en de twee andere kinderen - ongeveer een jaar na onze bevrijding - treft haar als een mokerslag. Ze is volkomen van de kaart en loopt dagenlang huilend door het huis. Zelf ben ik meer verslagen door haar reactie dan door het treurige feit dat ik immers al wist. Zoals ook elke bijzondere datum die een jaar rijk is, een verjaardag, Sinterklaas, Kerstmis, Oudejaar een vesting is die bestormd moet worden. Dagelijks loop ik met de valeriaanfles rond: kom, drink maar een slokje, het zal je goed doen! En soms helpt het echt. Soms ontvlucht ik het huis, fiets door de duinen of maak een wandeling langs het strand. Een andere keer doe ik mijn best om haar te troosten, maar omdat praten te moeilijk is, omdat ik altijd weer

het verkeerde woord zeg, schrijf ik haar een brief wat me gemakkelijker afgaat. Ik kan mijn woorden dan beter wikken en wegen en haar misschien duidelijk maken wat ik ook werkelijk meen, namelijk dat zij door te leven het zwaardere lot te dragen heeft:

Voor hen was het een kort afschuwelijk lijden, een abrupt eindigende nachtmerrie na een heerlijk leven waarin je ze alle liefde, aandacht en toewijding hebt gegeven waartoe je in staat was, en dat was heel veel, voor jou blijft het een levenslange pijn die je verder zal begeleiden. Maar het gaat toch om hen, dat vind je zelf ook. Voor hen is alles uitgeleden tot op de laatste druppel. Ze hoeven niets meer te lijden en jij moet er tenslotte vrede mee hebben en verdergaan. Daar krijg je ze niet mee terug, dat is ook jouw verdriet. Het is zo'n onvoorstelbaar groot verdriet dat allen die je nastaan en van je houden ervoor huiveren en je met eerbied tegemoet treden. Je mag niet langer rondlopen met dat verstikkend zelfverwijt omje eigen onvolmaaktheid, want uiteindelijk is dat een vorm van hoogmoed, als je het jezelf kwalijk neemt dat je niet volmaakt was. Je hebt je best gedaan en meer dan dat, je hebt ze met alle liefde die in je was ter zijde gestaan, hun leven lang, alleen... je hebt ze niet kunnen redden. Een zo zwaar noodweer - zoals je het zelf altijd noemt - heb je niet voorzien! Op de afscheidsbrief van Jochanan mag je met reden trots zijn, die toont je overduidelijk dat er bij hem geen spoor van ontevredenheid, laat staan van rancune tegenover jou bestaat. Integendeel, op zijn achttiende jaar was hij een man en elk woord van die brief getuigt van zijn liefde en aanhankelijkheid voor jou.

Ik ben zelf verbaasd dat ze zo blij is met mijn brief. Een tijdlang doen mijn woorden haar goed en is er weer een opening om wat meer over dit pijnlijke onderwerp te praten. Zo is het tussen ons, we staan elkaar zo na en we kunnen zo slecht met elkaar overweg. En toch is van ons tweeën ongetwijfeld zij het opgewektst van aard en ben ik van nature veel zwartgalliger en somberder.

Ze helpt me met mijn schoolwerk, vooral met Engels, Latijn en Grieks, voor welke vakken ik heel veel in te halen heb. ‘Kom Caro, kijk nou eens even wat er staat! Nee, we houden nog niet op, het is nog lang geen tijd, we kunnen nog best een half uurtje doorwerken, kom wees niet zo kinderachtig!’ Die geestelijke inspanning vindt ze heerlijk. Geboeid door de zwerftochten van Odysseus, de trots en het verdriet van Niobé, de vlucht van Aeneas uit Troje met zijn oude vader Anchises op zijn nek en zijn zoontje aan de hand, kan ze alles om zich heen vergeten en zich volledig concentreren op de problemen die zich voordoen bij het vertalen van de tekst. En waarachtig, bij de balkonscène van Cyrano de Bergerac, die we samen lezen omdat zij die zo mooi vindt, schieten haar de tranen in de ogen. Maar ook onze literaire uitstapjes eindigen niet zelden in een daverende ruzie met een welhaast voorspelbaar verloop: ik weet het wel, je hebt niks aan mij, je geeft niks om mij, ‘de anderen’ had je liever gehad. Een moeder en een dochter, bovendien in zo'n situatie, dat kan ook helemaal niet, dat is onmogelijk, roep ik uit. En zij snikkend: maar hoe moet het dan anders, het is nou eenmaal zo en we moeten toch samen verder, kunnen we het dan niet beter...?

Ik weet het wel, het is wreed, het is gemeen, maar toch, zo'n gevoel heeft zich vastgezet, het is een bitterzoet verdriet dat ik verafschuw en koester tegelijk. Dan snel ik maar weer toe met de valeriaanfles, schenk voor ons allebei vijftien druppels in een glaasje water en langzamerhand komen we weer tot bedaren.

Ik denk: zaten we maar buiten in ons huisje op de hei, had ik mijn zin maar doorgezet! Ons leven had zich dan in ongestoorde rust en vreedzaamheid voltrokken, in elk geval dat eerste jaar. Geen wanklank en geen botsing hadden onze vrede ooit kunnen verstoren. De natuur, het ruisen van de wind, de koestering van de warme zon hadden bijgedragen tot onze genezing. Want we beseffen zelf niet eens en niemand schijnt het te beseffen, hoe ziek we eigenlijk zijn en dat die duizend onzichtbaar bloedende wonden balsem behoeven en dat vooral rust zo'n balsem is. Niets hoeven, niets moeten... Dat in die eenzaamheid onze ruzies helemaal eindeloos geweest zouden zijn, omdat geen buitenstaander, geen oom Josef ooit als bliksemafleider had gediend, dat bovendien haar lichamelijke toestand voortdurende medische zorg vereiste, dat de last die we met ons meetorsten dezelfde was... Dat we als twee bovenaardse wezens met elkaar waren omgegaan, het behoort tot de schone droom die de werkelijkheid van alle dag aanvaardbaar moet maken.

Ik mag ook weer viool gaan spelen en krijg voorlopig een instrument te leen. Maar hoewel ik er blij mee ben, gaat het weer onvermijdelijk gepaard met duizend kleine pijnlijke herinneringen aan het vioolspel van Roos die er niet meer is... ‘Nee, niet juist dat concertje van Vivaldi, dat speelde ze altijd met vader, dat niet, daar kan ik niet tegen.’ ‘Mij best, we zoeken wel een ander, er zijn er meer die ik kan oefenen.’ De sonatines van Schubert, daar kan ik zelf nou weer niet tegen: we zitten in de beslotenheid van de huiskamer, de kachel brandt, de roomkleurige zijden lampekap verspreidt zachtwarm het licht, ik zit in een geschiedenisboek te lezen en Roos, die verder is dan ik op de viool en trouwens beter speelt, strijkt met vuur het jagend ritme waarop de paarden uit mijn boek werkelijker en sneller galopperen.

Een schoolfeestje, niet de moeite waard om er een woord aan vuil te maken: je gaat erheen of je gaat niet, je houdt er niet van of juist wel - tussen ons wordt het direct een levensgroot probleem. ‘Ik ga niet, ik heb geen zin en bovendien heb ik geen kleren. Schei alsjeblief uit met je gezeur!’ - ‘Je moet erheen, Caro, je moet jezelf niet altijd zo apart zetten. Een jurk kan je best lenen, daar hoef je niet voor thuis te blijven.’ Ik krijg een lichtblauwe tafzijden jurk te leen met een tulen rok, die ik 's middags sta op te strijken. Intussen heb ik alweer een behoorlijke jongenskop gekregen, dik, pikzwart en krullend. Mijn oude tante Anne strijkt er soms goedkeurend doorheen. ‘'t Wordt echt mooi,’ zegt ze, ‘veel mooier dan het was.’ Als ik dan 's avonds goedgehumeurd en nieuwsgierig naar de dingen die komen gaan - het is immers voor het eerst - te voet op weg naar school ga, staat moeder mij huilend na te zwaaien van achter het grote raam, omdat ik naar een feest ga, terwijl de anderen dood zijn. Dat

zal ze altijd blijven zeggen: ‘de anderen’ dood, door de gaskamer. Maar dat woord komt nooit over haar lippen. Het is een ongeschreven wet, een soort gedragscode dat niemand uit de groep van de geslagenen ooit aan de ander vraagt hoe hij die jaren doorgekomen is. Was je ondergedoken, in welk kamp heb jij gezeten, het klinkt als een vloek, dat vraag je elkaar niet.

Intussen vergeet ik op weg naar het schoolbal het frêle bedroefde figuurtje wuivend achter de ruiten en stort me met de klasgenoten in het feestgedruis, vastbesloten nu toch om de avond niet te laten bederven en echt mee te doen. We zitten bij elkaar, de meisjes van de klas, druk te kletsen en te lachen, er is maar een enkele bij die een vriendje heeft. ‘Wil je dansen, Caro?’ 't Is Louis die met grote passen op me af stevent en zich vriendschappelijk naar me overbuigt. We dansen nog vaker die avond en ik vind het heerlijk. Hij is zo aardig en zo hartelijk tegen me zonder dat ik het gevoel heb dat het uit medelijden is. Het lijkt er meer op of hij me werkelijk mag. Is dat erotiek? Van mijn kant niet, denk ik. Ik verlang eigenlijk maar één ding: erbij te horen, geaccepteerd te worden, niet langer buitenstaander te zijn. Die avond betekent voor mij een doorbraak in een proces dat al lang gaande was, maar ik had het niet opgemerkt: niet iedereen vindt je zielig en raar, niet iedereen denkt ‘wat ziet dat kind eruit!’ Louis geeft mij het gevoel dat ik ook de moeite waard ben, dat het gezellig is samen te dansen, te praten, te drinken en te lachen, samen vrolijk te zijn om niets, misschien alleen omdat je leeft. Een paar andere jongens vragen me ook nog ten dans en ik ben blij af en toe wat te kunnen uitrusten in de kring van de meisjes. Na afloop van het feest brengt Egbert me naar huis. Hij is een heel ernstige jongen die van oeverloze diepzinnige gesprekken houdt en daar houd ik ook wel van. We lopen samen pratend door de nachtelijke stilte en blijven onder de iepen op het plein nog heel lang staan. Hij vertelt van zijn toekomstplannen, dat hij filosofie wil gaan studeren en al zijn tijd wil besteden aan het uitdenken van wijsgerige bouwsels. Zou er ooit wat van terechtkomen, denk ik. Ik ben moe, ik wil naar bed. ‘Wel te rusten, Egbert, en bedankt voor het thuisbrengen.’ Met Egbert onderhoud ik sinds die avond een ‘praatvriendschap’.

Natuurlijk hoort moeder me binnenkomen en ze roept me in haar slaapkamer om te horen hoe het is geweest. Ze is over haar verdrietige bui heen, hoort me belangstellend uit en geniet oprecht van mijn vrolijk verslag. Ik geef haar een nachtkus en verdwijn ten slotte naar mijn kamer. Op het plein is het doodstil, zelfs de bomen staan roerloos in het schijnsel van de maan.

Maandag op school vertrouwt Rona me toe: ‘Louis vond dat je er zo mooi uitzag!’ Ik lach een beetje trots en een beetje verlegen.

Op de avond voor mijn eindexamen maken we samen, moeder en ik - ze is er in die tijd lichamelijk toe in staat - een lange wandeling door de duinen. Tegen de heldere nachtlucht schiet een regen vallende sterren omlaag. ‘Nou mag je een wens doen,’ zeg ik. ‘Voor mij is er niets meer te wensen,’ zegt ze treurig uit de grond van haar hart. ‘Maar ik weet het anders best!’ zeg ik lachend.

Wil je al gaan slapen, dan geef ik je de steek, of kun je nog even wachten? O ja, je boek, ik zal het halen en dan geef ik eerst de planten water, de keuken moet ik ook nog opruimen. Zal ik een kopje thee zetten? Dan maak ik je daarna klaar voor de nacht. Ik loop nog een eindje om voor ik naar bed ga, het is zo prachtig buiten. -

'Maar maak het niet te laat, Caro, morgen is het weer vroeg dag.' - 'Ja, morgen misschien toch maar weer de dokter laten komen, je zou best eens bloedarm kunnen zijn.' We drinken thee, ik scharrel nog wat in de keuken, zet de telefoon bij haar bed, sluit de gordijnen, wens haar goedenacht en glip zachtjes het huis uit, de zaklantaarn in mijn hand, de wolkeloze nacht, het donkere bos in.

W.S. Huberts

Professor Y als het alter ego van Ferdinand Céline

I

Wanneer de Franse regering in 1951 aan Louis-Ferdinand Destouches toestaat zich wederom in Frankrijk te vestigen, is hij een gebroken man. Zeven jaar ballingschap, waarvan geruime tijd doorgebracht in een Deense gevangeniscel, hebben hem veranderd. Ook zijn publiek is veranderd. Was hij voor de Tweede Wereldoorlog een gevierd schrijver, na de oorlog is hij dit niet meer. De roem die hij vergaard had met *Voyage au bout de la nuit* (1932) en *Mort à crédit* (1936) is sinds de publikatie van zijn antisemitische essays *Bagatelles pour un massacre* (1937), *L'école des cadavres* (1938) en *Les beaux draps* (1941) geheel verdwenen. Wanneer hij in 1952 *Féerie pour une autre fois* laat verschijnen, krijgt het nauwelijks aandacht in de kritiek, en de kritiek die het krijgt, is slecht. Zo slecht zelfs, dat hij zich genoodzaakt ziet het tweede deel van de roman een andere naam te geven. Wat in 1954 onder de titel *Normance* verschijnt had eerst *Féerie pour une autre fois II* zullen heten. Ook dit boek wordt slecht ontvangen. Ongeveer tegelijkertijd met *Normance* verschijnt in het door Gallimard uitgegeven tijdschrift La nouvelle nouvelle revue française[1.] de eerste van vijf afleveringen van zijn nieuwste werk: *Entretiens avec le Professeur Y.* In 1955 verscheen het in boekvorm. Dit voor Céliniaanse begrippen kleine boekje (de omvang van de eerste druk bedraagt slechts 154 pagina's, terwijl bijvoorbeeld *Voyage au bout de la nuit* en *Mort à crédit* een omvang van zo'n 500 pagina's hebben) is het onderwerp van onderhavige studie. Ik stel mij voor een overzicht te geven van wat anderen van dit werk gezegd hebben, vervolgens zal ik Célines tekst analyseren aan de hand van de parallellen tussen de beide hoofdfiguren en ten slotte zal ik twee problemen belichten die tot nu toe in de literatuur over *Entretiens avec le Professeur Y* niet aan bod zijn gekomen: waarom is de tocht van de beide hoofdpersonen in het boek van het Square des Arts-et-Métiers[2.] naar de Rue Sébastien-Bottin niet de kortste weg? en waarom woont Céline ten tijde van het interview in Montmartre, en niet in Meudon?

II

Het eerste werk dat ik zal bespreken is de biografie van Patrick McCarthy: *Céline: a critical biography* (London: Allen Lane, 1975). Zijn boek bevat tien hoofdstukken, waarvan vijf het leven van Céline tot onderwerp hebben, en vijf het werk. In deze laatste vijf behandelt McCarthy achtereenvolgens *Voyage au bout de la nuit, Mort à crédit, Guignol's band, Féerie pour une autre fois* (deel 1 en 2 - hij beschouwt de beide delen als een geheel) en de drie boeken die wel als een trilogie beschouwd worden; *D'un château l'autre, Nord* en *Rigodon.* Hieruit valt reeds op te maken dat McCarthy geen belangrijke plaats inruimt voor *Entretiens avec le Professeur Y.* Voor hem staat dit werk niet op dezelfde hoogte als de genoemde romans van Céline. Hij behandelt het werk dan ook in een aan het leven van Céline gewijd hoofdstuk: ‘The hermit of Meudon’.

McCarthy waarschuwt de lezer van tevoren: ‘Here the *Entretiens* will be seen chiefly as a book written bij the 1955 Céline.’ (p. 270). Hij zal in zijn bespreking van *Entretiens avec le Professeur Y* (in het vervolg afgekort tot EPY) dan ook geen verband leggen met Célines opvattingen van vóór die tijd, want ‘Many of the serious things he says (in EPY - WSH) have been discussed already.’ (p. 270). McCarthy beperkt zich derhalve tot het navertellen van de inhoud van EPY en tot het maken van losse opmerkingen.

Volgens McCarthy ligt het grootste belang van EPY in een ‘reversal of values’ (p. 272). In het begin van het boek beschuldigt professor Y Céline ervan gek te zijn, terwijl de laatste dit categorisch ontkent. Voor de lezer komt deze beschuldiging niet als een verrassing. Céline trekt namelijk flink van leer in het begin van het boek en hij maakt zeker geen indruk van geestelijke stabiliteit. De professor daarentegen komt er in het begin van het interview veel beter af. Tegen het eind van het boek is de zaak echter omgedraaid.

> By the end of *Entretiens* Céline has completed his reversal of values. It is the colonel who is mad, not he. [...] He [de professor - WSH] has lost control, whereas the supposedly mad narrator is calm. [...] The sane, who ‘play the game’ are the maniacs, while the demented Céline, forced into silence, goes off at the end to write the *Entretiens.* The colonel, a false interviewer, cannot write the book himself, so Céline will do it. (p. 272)

McCarthy besluit dan met te zeggen ‘This is his defiant answer to the failure of *Féerie* and *Normance*’. (p. 272). Het zou echter niet helpen: ‘The *Entretiens* did little to change Céline's situation.’ (p. 272). Inderdaad kwam de grote doorbraak pas in 1957, met de publikatie van *D'un château l'autre.*

Het volgende boek waarin wordt gesproken over EPY is van de hand van Willy Szafran: *Louis-Ferdinand Céline: essai psychanalytique* (Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 1976). Zoals de ondertitel al aangeeft is de invalshoek van Szafran niet literair, maar psychoanalytisch. Dit boek zegt dus meer over de persoon Louis-

Ferdinand Destouches dan over de schrijver Céline en had derhalve naar mijn mening beter een andere titel kunnen dragen. De verwarring die er bestaat tussen de persoon Destouches, de schrijver Céline en diens hoofdpersonen (onder meer Ferdinand en Céline) is toch al groot genoeg.

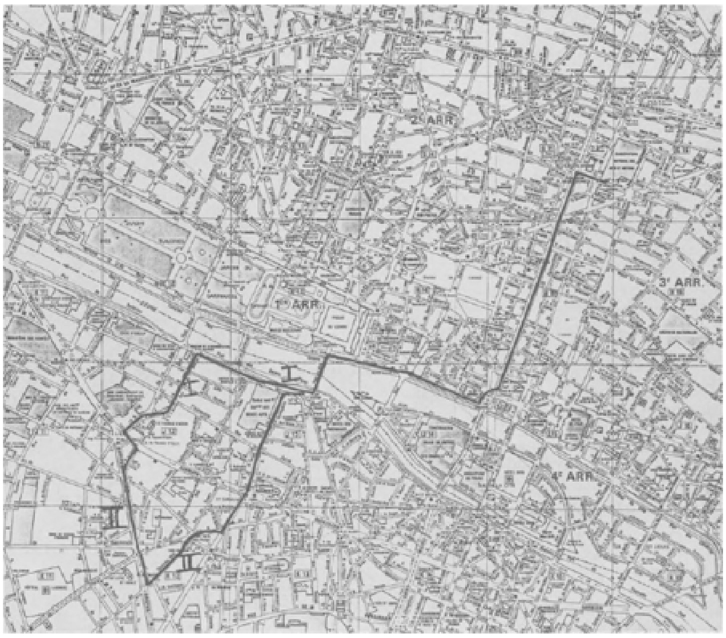
Szafran geeft zijn interpretatie van EPY in de vorm van een aantal interessante opmerkingen:

> De interviewer professor Y personifieert de anonieme lezersmassa. Overbodig te zeggen dat hij vijandig tegenover Céline staat. (p. 162)

Iets verderop:

> In zijn poging om de demonen die in hem huizen uit te drijven, brengt Céline (in zijn literaire werken) zijn eigen 'waanzin' over op zijn lezers. Deze 'waanzin' wordt veroorzaakt door de werkelijkheid. (p. 162)

Dit komt aardig overeen met wat McCarthy zei; Szafran geeft zelfs een verklaring voor het feit dat in het begin Céline, en tegen het eind professor Y als gek wordt afgeschilderd. Deze fungeert volgens Szafran immers als symbool voor de anonieme lezersmassa waarvoor Céline niets dan haat koestert. Het is dus logisch dat hij deze gek laat worden in de loop van het boek.



I: kortste route
II: route van Céline en professor Y.

Jammer is dat Szafran blijk geeft het boek niet goed te hebben gelezen. Wanneer hij zegt:

> Dit onderhoud eindigt slecht. Professor Y is het slachtoffer van een aanval van geesteszwakte en Céline moet hem in een taxi naar zijn huis brengen. (p. 162)

begaat hij twee onzorgvuldigheden. Allereerst brengt Céline de professor niet naar diens huis en vervolgens vindt de reis niet uitsluitend per taxi plaats.

Het derde boek dat spreekt over EPY is van de hand van iemand die al vaker over Céline gepubliceerd heeft, Frédéric Vitoux: *Céline* (Paris: Belfond, 1978). Hij is de eerste van de hier te behandelen publicisten die EPY vrij uitvoerig bespreekt. De titel van het hoofdstuk waarin EPY aan bod komt geeft aan vanuit welke invalshoek Vitoux het werk zal behandelen: 'L'art poétique'. Vitoux publiceerde eerder *Louis-Ferdinand Céline: misère et parole* (Paris: Gallimard, 1973) en deze uitmuntende studie

over het taalgebruik van Céline toont waar Vitoux' voornaamste interesse in het werk van Céline ligt: de taalkundige, formele kant van de zaak. Dit aspect van EPY zal ik buiten beschouwing laten.

Vitoux onderscheidt in zijn studie vier grote thema's in EPY:

> Het gaat allereerst om een *klachtenboek.* Op deze klachten volgen logischerwijs *aanvallen.* [...] Na deze klachten en aanvallen mondt *Gesprekken met Professor Y* uit in een poëtica. [...] Ten slotte is er in *Gesprekken* een sterke dramatisering van de gebeurtenissen aanwezig. (p. 182)

Ten gevolge van dit laatste punt merkt Vitoux naar mijn mening volkomen terecht op:

> Het boek is zeer interessant ten gevolge van alles erin wat uitstijgt boven het journalistieke interview. Hierdoor verdient het als een echte *roman* van Céline te worden beschouwd te midden van de overige. Het bezit sterke dramatische drijfveren en een dwingende schrijfstijl... (p. 182)

Vitoux merkt zo als eerste op dat EPY méér is dan een essay, het is ook een roman en derhalve als zodanig te beschouwen.

Wat betreft het eerste thema zegt Vitoux: ‘il se plaint de ses lecteurs et de son éditeur.’ (p. 182). Dit klagen wordt al snel omgezet in aanvallen, het tweede thema, op ‘les lecteurs, les éditeurs, les écrivains. Et, pire que tout: les écrivains à succes.’ (p. 183). Dit brengt Vitoux als vanzelf naar zijn derde thema, dat van Célines poëtica, want:

> De aanval op collega-schrijvers blijft origineler en dus interessanter. [...] Zeker wanneer Céline zich tracht af te zetten tegen zijn collega's, wordt duidelijk wat zijn positie is. (p. 183)

Wanneer Céline zich aldus afzet tegen zijn collegaschrijvers wordt duidelijk wat het vernieuwende is, dat hij gebracht heeft. Vitoux geeft het in twee punten:

> 1. Hij gaf aan de schrijftaal, gevangen in het keurslijf van conventies en stereotypen, het affectieve aspect terug. [...] 2. Dit affectieve aspect maakte het hem mogelijk de spreektaal vast te leggen met behulp van de schrijftaal. (p. 185)

Vervolgens bespreekt Vitoux uitgebreid de bekende beelden van de métro die ondergronds rechtstreeks naar het doel snelt en die een symbool is van Célines wijze van schrijven en het beeld van de stok die, voordat hij in het water wordt gestoken, op een bepaalde wijze wordt gebroken, zodat hij, eenmaal in het water staand, de indruk maakt van niet-gebroken te zijn. Dit maakt Céline tot een symbool van zijn stilistische arbeid. Het vierde punt van Vitoux is, zoals boven al werd gezegd, het feit dat EPY méér is dan een interview, het is ook een roman:

> Wij hebben reeds gezegd dat *Gesprekken met Professor Y* niet uitsluitend een theoretisch exposé behelst. Het is tevens een fictioneel werk, een roman met personages. (p. 187)

Dat dit in feite een paradox is, licht Vitoux verderop toe:

> Op een meer algemene wijze bevestigt Céline hier dat ideeën niet van belang zijn, slechts de emotie is dit. Welnu, hij schrijft hier een ideeënboek, juist om hun geringe waarde aan de kaak te stellen. (p. 187)

Inderdaad wordt in EPY veel aandacht besteed aan de afwezigheid bij Céline van ideeën. Hij laat er zich op voorstaan dat het hem niet om de ideeën, maar om de stijl gaat. Anders gezegd, het gaat hem niet om de inhoud, maar om de vorm. Toch is dit niet geheel terecht. Céline ontvouwt in EPY namelijk wèl enige ideeën. Allereerst is het natuurlijk zo, dat het zich laten voorstaan op het ontbreken van ideeën op zich natuurlijk weer een idee is. Vervolgens komen er in EPY ook enige concrete ideeën voor. Een belangrijk idee, dat Céline in latere (echte!) interviews opnieuw naar voren zal brengen, is dat de roman zich heeft moeten vernieuwen na de opkomst van de film. Vitoux relateert Célines benadrukken van de afwezigheid van ideeën aan zijn vooroorlogse antisemitische essays. Hierin had Céline zijn ideeën geventileerd en omdat dit hem in grote problemen had gebracht, hoedde hij zich ervoor zich in een lastig parket te brengen door opnieuw zijn ideeën te uiten:

> Hij is geen man van de gedachte, de overweging, een boodschap. [...] Hij bezit dit natuurlijk wel, als een soort van verontschuldiging *achteraf.* Céline denkt aan zijn antisemitische ideeën. (p. 184)

Ik denk dat Vitoux het hier bij het juiste eind heeft, maar dat hij tegelijkertijd iets over het hoofd ziet. Céline schreef EPY in 1954, de tijd van Sartre en Camus. Zij waren het die de Franse na-oorlogse literatuur gestalte hadden gegeven en hun werken waren bij uitstek voorbeelden van ideeënliteratuur. Door aan te geven dat hij niet zo'n schrijver is, distantieert Céline zich van de existentialisten. Gezien zijn mening over Sartre, die hij zeer vijandig gezind was, niet zo verbazend. Wat zijn afkeer van Sartre betreft verwijs ik naar Célines geschrift ‘A l'agité du bocal’, waarin hij op furieuze wijze tegen hem tekeer gaat, en hem onder meer consequent ‘Jean-Baptiste Tartre’ noemt. Sartre en Camus vertegenwoordigden natuurlijk ook ‘les écrivains à succes’, waar Céline niets van moest hebben.

Vitoux geeft EPY naar mijn mening de aandacht die het verdient, maar hij maakt net als Szafran een misser als gevolg van onnauwkeurig lezen. ‘Sans le citer nommément, on sent qu'il fait là référence à Courtial des Pereires[...]’, zegt Vitoux op p. 185, terwijl op p. 53 van EPY te lezen staat: ‘Ah! si vous avies connu Courtial!’.

Het volgende werk dat - onder meer - over EPY spreekt is van de hand van Jean-Pierre Richard en het is getiteld *Microlectures* (Paris: Editions du seuil, 1979). Dit boek bevat vijftien essays over verscheidene schrijvers en drie ervan hebben Céline tot onderwerp. Met een daarvan zal ik mij bezighouden: ‘Prendre le métro’. Richard beschouwt het reizen per métro als een motief in Célines werk, waarvan hij zegt:

> Waarom dan niet vanaf nu dit motief gekozen als een soort van uitkijkpost om - van beneden gezien! - de céliniaanse waarheid te beschouwen? (p. 205)

Hij houdt zich dus minder met EPY bezig dan met een deel eruit: het beeld van de métro voor het schrijven van

Céline. Hij zegt:

> Het belang van het motief van de métro in het oeuvre van Céline is bekend. Het komt op verscheidene plaatsen in zijn werk voor, maar met name in *Gesprekken met Professor Y.* Wanneer Céline hier zijn poëtica ontvouwt, stelt hij de métro voor als een allegorie van de reis in geschrifte en zelfs van de literaire creatie. (p. 205)

Richard gaat zeer diep op het motief van de métro in. Hoe diep, blijkt onder meer op p. 214, waar hij zich afvraagt waarom Céline in EPY refereert aan de métrolijn ‘Nord-Sud’ en waarom hij nu speciaal spreekt van de stations Montparnasse en Montmartre. De eerste vraag beantwoordt hij als volgt:

> [...] de richting *Noord-Zuid* komt overeen met een bekende céliniaanse as, die zorgt voor een veelvuldig voorkomen van landschappen en vertellingen. (p. 215)

De beantwoording van de tweede vraag maakt op mij weinig indruk, gebaseerd als zij is op psychoanalytische vooronderstellingen, die zonder verdere argumentatie worden gegeven:

> [...] l'opposition *Montmarte/Montparnasse* établit une équivalence forte dans le sens possible de verticalité *(mont)* et/ou de possession *(mon)*, comme si le trajet souterrain devait relier deux lieux *hauts* et *miens...*, avant de faire s'y répondre *(-mar, -par)* deux allusions phoniques possibles aux rôles parentaux. (p. 214/5)

(Dit Franse citaat is onvertaalbaar, maar de schrijver suggereert dat Céline een verband legt tussen aan de ene kant de begrippen ‘hoog’ en ‘bezit’, en aan de andere kant ‘vader’ en ‘moeder’. De argumentatie van de schrijver berust voornamelijk op intuïtie.)

De waarde van deze argumenten wordt door Richard gelukkig zelf ook onderkend: ‘Pour ce type de remarques pas de preuves bien sûr, ni de sanction...’ (p. 215).

Aan de orde is nu het werk van Merlin Tomas: *Louis-Ferdinand Céline* (London: Faber & Faber, 1979). Dit boek is geen biografie, zoals dat van Patrick McCarthy. Merlin:

> The aim of this book is to present Louis-Ferdinand Céline in general terms as a writer. [...] The dimensions of this book are modest and it does not pretend to be more than a introduction to what is an immensely complicated subject. (p. 21)

In negen hoofdstukken behandelt hij Célines oeuvre. De grote romans hebben hun eigen hoofdstuk, sommige werken worden samen in een hoofdstuk behandeld, maar zo niet EPY. Dit komt ter sprake in het hoofdstuk ‘Language’. In dit hoofdstuk, zegt Merlin,

> I shall give an account of the critical theories underlying Céline's manner of writing and try to indicate some of the main characteristics of this manner. The critical theories are mainly to be culled from his *Entretiens avec le Professeur Y* (p. 79/80)

Ook Merlin behandelt EPY dus als een essay, niet als een roman.

Het is zeer interessant dat hij aangeeft dat de beeldspraak van de métro niet voor het eerst verschijnt in EPY. In 1944 schreef Céline een brief aan de criticus Claude Jamet waarin hij deze beeldspraak ook al gebruikt. De poëtica van Céline komt dus in 1955 niet uit de lucht vallen. Merlin beschouwt de uitspraak 'L'émotion dans le langage écrit!' (EPY, p. 22) als 'the central notion of the book' (p. 84). Hierop baseert hij zijn analyse die uiteraard in dienst staat van zijn uitgangspunt: 'Céline's manner of writing' (p. 79). Merlin is de eerste van de hier te behandelen schrijvers die aandacht besteedt aan de vraag waarom zoveel boeken van Céline in de eerste persoon enkelvoud geschreven zijn:

> [...] the use - by Céline at all events - of the first person singular, inevitable, essential indeed in lyricism. (...) We have already seen a clear example of this technique in the picture of Ferdinand's childhood in *Mort à crédit.* All Céline's works from *Voyage* through to *Rigodon* have a first-person narrator - Bardamu, Ferdinand and eventually Céline - but it is a great mistake to identify any of these too closely with the author himself. (p. 85)

Vooral dit laatste is mij uit het hart gegrepen. Ik vind het opvallend te zien met hoeveel gemak men over de verteller Céline van EPY schrijft alsof het de schrijver Céline is. Het is jammer dat Merlin hier niet dieper op ingaat. Het probleem van het 'lyrische ik' bij Céline is interessant - en ingewikkeld! - genoeg (zie hiervoor ook Allen Thiher: 'Le 'je' célinien: ouverture, extase et clôture', *Australian journal of french studies*, vol. 13 (1976)/nrs. 1-2:47-54). Een laatste interessant punt van Merlins betoog is het met de beeldspraak van de métro samenhangende onderscheid tussen werkelijkheid en waarheid:

> [...] an extended figure of speech [...] contrasting *surface* reality with *underlying* truth created by the artist. (p. 87)

Naar mijn mening merkt Merlin hier terecht op dat het onderscheid tussen de bovengrondse stad en de zich eronder voortspoedende métro dieper gaat dan tussen de begrippen 'opervlakte-' en 'dieptestructuur'. Dit begrippenpaar kan verbonden worden aan het koppel 'werkelijkheid' en 'waarheid'. Men zou kunnen zeggen dat de schrijver Céline niet op zoek is naar de werkelijkheid, maar naar de eronder verborgen waarheid. Het ligt voor de hand dat de lyrische verteltrant hier meer geschikt voor is dan de epische.

De naar mijn mening belangrijkste studie van de laatste jaren over Céline is van de hand van Philippe Muray: *Céline* (Paris: Editions du seuil, 1981). Het belangwekkende van dit werk is dat het een poging doet het oeuvre van Céline als een geheel te beschouwen, inclusief dus de antisemitische essays. In hoofdstuk 5, genaamd 'Métro-tout-nerfs-rails-magiques-à-travers-trois-points', behandelt Muray EPY.

Daar ook Muray EPY uitsluitend vanuit stilistisch oogpunt bekijkt hebben de te behandelen punten uit zijn studie te maken met Célines poëtica. Muray verklaart het

ontstaan van EPY vanuit Célines antisemitische essays, en dus niet vanuit zijn woede over het uitblijven van de erkenning van zijn na-oorlogse romans:

> De consequentie van de antisemitische pamfletten is dus het zuivere stilistische werk van de na-oorlogse schrijver geweest. De aanwezigheid van een moorddadig idee in de racistische boeken is bepalend geweest voor de onderdrukking van elk idee. Hierdoor is de nadruk komen te liggen op het schrijven. [...] De verklaring van deze verblinding door de 'ideeënloosheid' wordt in *Gesprekken met Professor Y* gegeven in de vorm van een verontschuldiging. Dit boek is tegelijkertijd Célines poëtica en zijn gedenkschrift. (p. 181)

Verderop maakt Muray enige opmerkingen over het 'lyrisch ik' van Céline:

> Meer en meer besteden zijn boeken aandacht aan het probleem van de relatie tussen het denkend ik en het existerend ik. [...] Tegen het eind van de ontwikkeling is er praktisch geen afstand meer tussen het 'ik' dat tussen de vallende bommen loopt en het 'ik' dat in Meudon dit alles opschrijft.

Muray constateert hier dus een toenadering van verteller en schrijver. Het is jammer dat hij dit niet nader adstrueert. Nog een laatste interessante opmerking van Muray die aansluit bij wat Merlin opmerkte over het verschil tussen werkelijkheid en waarheid:

> Het begin van *Mort à crédit* is bepaald door de noodzaak om de waarheid vast te stellen tegenover het vervalsende verhaal van de moeder. (p. 202)

Ook in *Mort à crédit* gaat het dus al om het achterhalen van de waarheid.

Samenvattend:

McCarthy:
- reversal of values
- EPY is een reactie op het mislukken van *Féerie pour une autre fois* en *Normance*

Szafran:
- Professor Y symboliseert het anonieme lezerspubliek
- Professor Y is de vijand van Céline

Vitoux:
- klacht, aanval, poëtica, roman-aspect
- de stijl is belangrijk, niet de ideeën

Richard:
- métro is een allegorie van een reis in geschrifte; van de literaire creatie

Thomas:
- poëtica is niet nieuw
- kernbegrip van EPY: emotie in de schrijftaal
- lyrisch ik

- werkelijkheid versus waarheid

Muray:

- EPY is een reactie op de antisemitische essays
- lyrisch ik
- werkelijkheid versus waarheid

Het bovenstaande schema geeft in zeer beknopte vorm weer wat de kernbegrippen zijn van elke schrijver bij zijn bespreking van EPY. Opvallend is dat zowel McCarthy als Szafran en Vitoux de nadruk leggen op de haat van Céline voor zijn publiek, waar EPY dan een afspiegeling van is. Hiermee hangt dan volgens hen samen het feit dat EPY een reactie is op het mislukken van *Féerie pour une autre fois* en *Normance*, iets waar uiteraard het gehate lezerspubliek schuld aan is. Bij Vitoux begint ook de waardering van het poëtica-aspect van EPY. Het werk van Richard houdt zich zelfs uitsluitend hiermee bezig. Thomas wijst er ten slotte op dat dit poëtica-aspect niet uit de lucht komt vallen, maar dat het al veel ouder is. Hij wijst er op, samen met Muray, dat twee belangrijke punten in EPY het 'lyrisch ik' en de oppositie 'werkelijkheid-waarheid' zijn. Een zeer opvallende tegenstelling is die tussen McCarthy en Muray waar zij spreken over de drijfveer voor het ontstaan van EPY. Volgens de eerste is het een reactie op het mislukken van eerder werk, volgens de laatste een reactie op de antisemitische essays. Dit hangt samen met de uitgangspunten van beide schrijvers; McCarthy zegt immers dat hij EPY zal beschouwen als een werkstuk van de Céline uit 1955, terwijl Muray zich bezig wil houden met het gehele oeuvre van Céline, inclusief de antisemitische essays.

Naar mijn mening is er in grote lijnen een verschuiving in de belangstelling te constateren. In het begin werd EPY beschouwd als een (uiteraard fictief) interview, een essay dat derhalve juist in de context van zijn tijd moest worden bestudeerd, terwijl latere onderzoekers zich richten op het roman-aspect van EPY. Zij richten zich derhalve op zaken als het 'lyrisch ik' en literair-filosofische problemen als de oppositie 'werkelijkheid-waarheid'. Ik denk dat deze laatste invalshoek op den duur vruchtbaarder zal blijken te zijn dan de eerdere. De tijd dat men geïsoleerde gedeelten uit het oeuvre van Céline meende te kunnen bestuderen, lijkt mij voorbij.

III

Nu eerst een analyse van EPY, gevolgd door een nader onderzoek naar twee zaken die naar mijn mening samenhangen met het hoofdthema van het werk. De beide punten zijn:

- Waarom legt Céline een omweg af van het Square des Arts-et-Métiers naar de Rue Sébastien-Bottin?
- Waarom wordt gesuggereerd dat Céline ten tijde van het gesprek in Montmartre woont, terwijl hij toen in Meudon woonde?

EPY behoort tot de minst omvangrijke werken van Céline. De vorm waarin het werk is gegoten is uniek voor Céline: het interview. Deze vorm heeft hij niet toegepast in de werken die voorafgingen aan EPY, noch in de werken die erop volgden. Het interview heeft naar mijn mening iets zeer on-Céliniaans. Het vooronderstelt namelijk

twee gelijkwaardige partners; de interviewer en de geïnterviewde, terwijl in al het overige werk van Céline slechts één werkelijke hoofdpersoon optreedt. Doordat Céline voor de vorm van het interview gekozen heeft, is het gemakkelijker voor hem geworden zich af te zetten tegen meningen van anderen en tegen die anderen zelf. Het interview bergt namelijk de mogelijkheid van een polemiek in zich. Behalve dit is het interview natuurlijk ook zeer geschikt voor het verkondigen van eigen opvattingen. Deze beide kanten van het interview zijn aanwezig in EPY. Het werk begint met een klaagzang over het onrecht dat de moderne lezer Céline aandoet. Zijn boeken worden niet meer gekocht, men leest alleen maar

andere, in Célines ogen tweederangsschrijvers en daardoor wordt hem het verdiende brood uit de mond gestoten. Zijn uitgever, Gaston Gallimard, begrijpt dit en raadt hem aan zich meer in de publiciteit te begeven. Céline gebruikt dit advies eerst om eens flink te schelden op de media, die niets anders doen dan de smakeloosheid van de mens aandikken. Vervolgens besluit hij toch Gallimards advies op te volgen en hij wil zich daarom laten interviewen.

Dit geeft een schrijver de gelegenheid om weer eens voor het voetlicht te treden en zijn eigen werken aan te prijzen, wat de verkoop zal stimuleren. Paulhan, medewerker van Gallimard, weigert Céline te interviewen en dan kiest Céline een zekere Professor Y als zijn interviewer uit. De ware identiteit van deze man blijft onbekend. Het interview zal plaatsvinden op een openbare plek: het Square des Arts-et-Métiers.

Na deze inleiding, die niet als zodanig is aangegeven in de tekst, maar wel als inleiding is op te vatten, beschrijft Céline het interview zelf. Professor Y voelt zich niet op zijn gemak en vreest dat hij zich zal compromitteren met een interview van de controversiële schrijver Céline. Daarom begint Céline het interview zelf maar met te zeggen dat hij geen man van ideeën is. Hij vindt zichzelf alleen vermeldenswaard als de man die de uitvinding heeft gedaan de emotie van de spreektaal in het geschrevene over te brengen. Hier gebruikt Céline het interview dus voor het verkondigen van wat hij ziet als zijn enige èchte verdienste. Ditzelfde zal hij herhalen in de niet-fictieve interviews die hem vooral in de tweede helft van de jaren vijftig zijn afgenomen. Alle andere contemporaine schrijvers zijn lui, vindt Céline, want ze apen elkaar allemaal na. Zij zien niet in dat na de opkomst van de film de roman zich heeft moeten vernieuwen, wat Céline wel inzag. Hiermee hangt een ander stokpaardje van Céline samen, dat hij hier ook met graagte berijdt: zijn stijl. Het is zijn stijl die hem pas werkelijk doet onderscheiden van alle andere schrijvers. Céline vindt van zichzelf dat hij, door de emotie van de spreektaal in het geschrevene te brengen, de taal vernieuwd heeft. Deze vernieuwing maakt het pas mogelijk om werkelijk modern te schrijven. Om zijn stijl te verduidelijken gebruikt hij de beeldspraak van de métro, die ondergronds recht naar zijn doel snelt. Net zoals de métro op rails rijdt, beweegt Célines taal zich ook op rails, maar rails van een speciaal soort. Deze speciale rails liggen op speciale dwarsliggers: Célines befaamde drie puntjes. Ter illustratie de slotpassage van EPY:

> ik moet mijn tekst er nog eens op nalezen, je moet jezelf nalezen! ... te kort moet je wantrouwen... mijn hele stuk in interview-stijl... je kunt jezelf nooit genoeg nalezen! ... o! ... o! ... nee... nee! en toch... zover gaat het nu ook weer niet... dat zeg ik u! zo belangrijk is het niet...

De combinatie van deze rails en dwarsliggers maakt het hem mogelijk de lezer mee te nemen op een reis ('au bout de la nuit') naar een bestemming die alleen de schrijver kent. De lezer ervaart het lezen van een op zo'n manier geschreven boek net alsof de schrijver het boek binnenin het hoofd van de lezer voordraagt.

Deze poëtica van Céline is een van de rode draden in het interview met professor Y. Het lijkt wel alsof Céline hier een obsessie van zich af schrijft, want iedere keer wanneer professor Y tracht het gesprek een andere wending te geven keert Céline ogenblikkelijk terug naar het verkondigen van zijn poëtica. Een andere rode draad

in het interview is het schelden op collega-schrijvers. Ook zijn publiek krijgt er trouwens meerdere malen ongenadig van langs. Toch is deze kant van het interview minder overtuigend dan het verkondigen van Célines poëtica. Ik heb de indruk alsof dit laatste voor Céline belangrijker is dan het eerste. Een aanwijzing hiervoor haal ik uit het einde van het boek, waar Céline zijn interviewer in beschonken toestand achterlaat bij de conciërge van het Gallimard-gebouw. Het enige waar Céline dan nog aan denkt is dat hij zèlf het interview maar moet gaan schrijven, als professor Y er niet toe in staat is. Hij hecht dus wel erg aan het interview en blijkbaar vindt hij dat de opvattingen die hij erin verkondigd heeft waard zijn te worden gepubliceerd. In dit licht moeten naar mijn mening ook de voortdurende vragen van Céline naar de voortgang van het interview worden beschouwd. Vele malen vraagt Céline aan professor Y hoeveel pagina's deze nu al heeft. Céline heeft duidelijk belang bij een substantieel interview, waarin wat zinnigs wordt gezegd. Dit zinnige is dan zijn poëtica. Er zit natuurlijk ook een ironische kant aan het steeds vragen naar het aantal pagina's. Hoe meer pagina's, des te meer tekst, des te meer geld... Het lijkt mij aannemelijk dat het hoofdthema van EPY het uiteenzetten door Céline van zijn poëtica is. In wezen is dit natuurlijk een essayistische bezigheid. Het ligt dan ook voor de hand te denken dat EPY een essay is. Velen hebben dit gedaan. Naar mijn mening zijn er echter in het werk zelf enkele aanwijzingen te vinden die duidelijk maken dat EPY althans niet uitsluitend een essay is. Voor mij ligt het verschil tussen een roman en een essay op het gebied van het vertelstandpunt. Wanneer de vertelinstantie van een essay een mening verkondigt is deze mening tegelijkertijd die van de schrijver van het essay. Bij een roman ligt dit anders. Wanneer de vertelinstantie van een roman een mening verkondigt hoeft dit niet de mening van de schrijver te zijn. Eén aanwijzing voor de romanstatus van EPY zal ik verderop bespreken, waar ik de omweg zal behandelen die Céline en professor Y nemen van het Square des Arts-et-Métiers naar de Rue Sébastien-Bottin, een andere aanwijzing zal ik nu belichten. Ik heb eerder gezegd dat het opvallend is dat Céline in EPY voor de interview-vorm kiest. Deze vorm wordt immers gekarakteriseerd door de gelijkwaardigheid van interviewer en geïnterviewde, een gelijkwaardigheid die in Célines overige werk niet voorkomt tussen de daar aanwezige romanfiguren. Daar is altijd sprake van een enkele hoofdfiguur. Hoewel interviews over het algemeen nonfictionele teksten zijn, ben ik van mening dat het interview dat EPY ons voorschotelt wel degelijk een fictionele tekst is. Dit fictionele aspect van EPY, dat dus het essayistische aspect ontkracht, wordt teweeg gebracht door een literaire kunstgreep van Céline. Hij heeft er namelijk voor gezorgd dat de beide hoofdfiguren, Céline en professor Y, kunnen worden beschouwd als een en dezelfde

figuur. Ik zal de aanwijzingen die dit idee ondersteunen in chronologische volgorde geven.

Op p. 14 van EPY staat te lezen:

> j'en trouvai un, ça valait mieux, qui m'était tout à fait hostile... sournois et méfiant...

Céline heeft dus zèlf zijn interviewer uitgezocht. Op p. 51 staat echter:

> où qu'on a été vous chercher? [...] qui vous a désigné exprès?

Hieruit is op te maken dat Céline nìet zelf zijn interviewer heeft uitgezocht!

Op p. 78 staat: ‘Il publiera votre interviouve, vous croyez?’, een vraag van professor Y aan Céline. Blijkbaar is het dus het interview van Céline, en niet dat van de professor!

Op p. 86 gaat Céline in op de persoon van professor Y en hij zegt dan onder meer:

> je l'ai pas imaginé non plus! ... on aura beau dire! Il a parfaitement existé!

Waarom zou Céline willen ontkennen dat hij professor Y verzonnen had, anders dan wanneer het voor de hand zou liggen dit te denken? ‘Qui s'excuse, s'accuse’.

Even verderop op p. 86 zegt Céline dat hij bijna even groot is als professor Y: ‘il était à peu près de ma taille...’.

Op p. 125 staat:

> cet homme est malade! je le connais depuis toujours! je le soigne! ... mon malade! ...

Iets dat je niet snel zegt van iemand die je die dag voor de eerste keer ontmoet.

Een volgende aanwijzing voor het feit dat Céline en professor Y als een en dezelfde persoon kunnen worden beschouwd heeft te maken met beider oorlogsverleden. Op p. 78/9 zegt Céline van zichzelf: ‘moi, mutilé de guerre 14’, terwijl hij op p. 127 van professor Y zegt: ‘C'est un blessé de la guerre 14! trépané!’. Het moge bekend zijn dat Céline zijn leven lang tegen iedereen die het maar horen wilde verteld heeft dat hij in de Eerste Wereldoorlog getrepaneerd is geweest - een leugen, overigens. Op p. 140 denkt Céline: ‘je pouvais le pousser à l'eau...’ en op p. 141 staat: ‘mais il y pensait aussi’. In dezelfde situatie, op hetzelfde moment, denken Céline en professor Y hetzelfde. Men kan zich trouwens afvragen hoe Céline weten kan wat professor Y denkt.

Een laatste aanwijzing heeft te maken met de ontwikkeling van de romanfiguren. Ik doel hier op datgene wat McCarthy aanduidde als ‘reversal of values’. De ontwikkeling die Céline en professor Y doormaken is dezelfde, maar voor beiden wel tegengesteld. In het begin van EPY is Céline wantrouwend, hij bejegent de professor zeer agressief en hij stelt zich als underdog op. Ook heeft zijn optreden iets van een nar die zijn publiek wil plezieren (p. 18). Professor Y echter wordt ons als het tegenovergestelde voorgespiegeld. Hij is degene die het sterkst in zijn geestelijke schoenen staat - per slot van rekening gaat híj het interview afnemen - en hij zal de touwtjes in handen nemen. Tegen het einde van EPY is de situatie geheel

omgedraaid. Professor Y is een zichzelf bevuilende kwijler geworden, die niets en niemand meer vertrouwt en die verhaal wil gaan halen bij uitgever Gallimard. Hij is geheel afhankelijk van Céline geworden. Céline heeft een tegengestelde ontwikkeling doorgemaakt. Hij is de situatie volkomen meester en slaagt er dan ook bijvoorbeeld enkele malen in om zijn achtervolgers om de tuin te leiden. Nu is hij het die de touwtjes in handen heeft. Daarom zal hij, en niet professor Y, het interview gaan schrijven.[3.] Naar mijn mening zijn dit genoeg aanwijzingen om aan te nemen dat Céline en professor Y elkaars alter ego kunnen zijn.

Dan nu de beide punten die naar mijn mening met het hoofdthema van EPY samenhangen. Wanneer het professor Y allemaal wat te veel wordt, na het gesprek op het Square des Arts-et-Métiers, belooft Céline om hem te kalmeren een bezoekje te brengen aan Gaston Gallimard, hun uitgever. In EPY staan genoeg aanwijzingen die ons in staat stellen hun reis op de voet te volgen. Het zal blijken dat Céline niet de kortste weg neemt. Op p. 125 beginnen ze aanstalten te maken om te vertrekken. Professor Y ziet een métrostation:

> il voit le métro sur le boulevard! ... là, sur le boulevard Sébastopol! (p. 125/6)

Dit moet het huidige métrostation Réaumur-Sébastopol zijn. Vervolgens stappen ze in een taxi en rijden naar het zuiden, de Boulevard Sébastopol af. Ze passeren de drukte van de Hallen en komen ten slotte op het Place du Châtelet (p. 129). Na enige consternatie stappen ze uit de taxi, steken te voet het Place du Châtelet over en bereiken de Quai de la Mégisserie (p. 133). Na een bezoekje aan een café bereiken ze ten slotte de Pont des Arts (p. 139). Deze steken ze over, passeren het Institut de France, steken enkele ‘petites rues’ door en komen op de Boulevard Raspail. Vervolgens bereiken ze het Square ‘Bon-Marché’, dat in werkelijkheid Square Boucicaut heet (p. 142), ze passeren een ander pleintje en via de Rue du Bac en een kruispunt komen ze in de Rue Sébastien-Bottin aan (p. 144).

Vanaf het Square des Arts-et-Métiers tot aan de Pont des Arts is er niets aan de hand. Dit is inderdaad de kortste weg naar de Rue Sébastien-Bottin. Overigens is het wellicht geen toeval dat het juist na de Pont des Arts misgaat, zoals uit het vervolg zal blijken. De overeenkomst in naam tussen Square des *Arts*-et-Métiers en de Pont des *Arts* is vast niet toevallig. Wanneer de beide figuren zijn aanbeland bij het Institut de France gaat het mis. Daarvandaan naar de Rue Sébastien-Bottin is simpel: de Seinekades volgen, eerst de Quai Malaquais, vervolgens de Quai Voltaire, en dan linksaf de Rue de Beaune in, die het verlengde is van de Rue Sébastien-Bottin. In plaats van deze weg te volgen neemt Céline een andere, een grote omweg via de Boulevard Raspail en het Square Boucicaut. Waarom doet hij dit? Ik denk dat dit samenhangt met de relatie zoals ik die hierboven heb geschilderd tussen Céline en professor Y. Zij zijn elkaars alter ego en het hele gesprek tussen de twee is eigenlijk één lange monoloog van Céline. Vanaf het Institut de France gaat er iets mis met de relatie tussen Céline en professor Y en dit weerspiegelt zich in de vervorming die optreedt in de tijd en ruimte waarin het verhaal zich afspeelt. Met andere woorden: vanaf het Institut de France begint Céline te hallucineren. Eerste aanwijzing: wanneer ze op de

Pont des Arts lopen ziet Céline op de klok van het Institut de France hoe laat het is:

> je vois l'heure au cadran de l'Institut... il est plus de cinq heures! (p. 141)

Na de wandeling naar de Rue Sébastien-Bottin, die niet lang meer duurt, 'trois ou quatre minutes' (p. 142) vraagt Céline aan de conciërge van het gebouw hoe laat het op dat moment is. 'Dix heures! ...' (p. 149) krijgt hij te horen. Een voettocht die normaliter niet meer dan vijftien minuten hoeft te duren duurt hier ruim vier en een half uur. Er is dus iets vreemds aan de hand met Célines tijdsbeleving. Dat hij een bizarre omweg door Parijs maakt is een aanwijzing voor het feit dat zijn ruimtebeleving in de war is. De derde aanwijzing is te vinden op p. 143, waar Céline de professor toevoegt: 'vous existez plus!'. De beide alter ego's gaan in elkaar op.

Ten slotte het tweede vraagstuk: Célines adres. In EPY vindt de lezer voortdurend aanwijzingen die hem op het idee moeten brengen dat het gebeuren zich in de eerste helft van de jaren vijftig afspeelt. Célines uitgever heet Gallimard, en deze was pas sinds 1952 zijn uitgever. Hij refereert aan de slechte ontvangst door het lezerspubliek van *Féerie pour une autre fois* en *Normance*, boeken die respectievelijk in 1952 en 1954 verschenen. Hij praat veelvuldig over de moderne schrijvers, die allemaal filosofen zijn die de jeugd met hun boeken verzieken. Voor de goede verstaander is er behalve op Paulhan wellicht zelfs een sneer op de tuberculose van Albert Camus te lezen. Deze moest als gevolg van zijn ziekte regelmatig verstek laten gaan op de burelen van uitgeverij Gallimard, waar hij werkte. Hij heeft enkele malen gedurende langere tijd in Zuid-Frankrijk gewoond om in de frisse lucht daar ter plekke te gaan kuren. Op p. 10 staat:

> je moet altijd op je tenen, op je kop gaan staan, om bij Gaston iemand te pakken te krijgen... ze gaan net een kuur doen, of komen daarvan terug... als ze ervan terugkomen liggen er zoveel achterstallige brieven dat ze maanden nodig hebben om die te beantwoorden [...] en als de brieven eenmaal in de enveloppen zitten [...] dan reizen ze weer af voor een kuur...

Met de moderne schrijvers bedoelt Céline dus misschien ook Sartre en Camus, wier beroemdheid in de eerste helft van de jaren vijftig inderdaad enorm was. In deze tijd woonde Céline aan de Route des Gardes in Meudon, een aan Parijs vastgegroeide voorstad. Hier woonde hij van 1951 tot aan zijn dood in 1961. Wat vinden wij echter op p. 149?

> Bon! je remonte chez moi! ... je vais pas être long! [...] je redescends [...] Montmartre et retour! ...

zegt Céline tegen de conciërge van het Gallimard-gebouw. Hij gaat ook inderdaad op weg naar huis en rust onderweg nog wat uit op de Place Chichy (p. 151). Het vreemde is nu dat Céline in 1944, toen hij voor de Amerikaanse troepen naar Duitsland vluchtte, uit zijn huis in Montmartre vertrokken is en er nooit is weergekeerd! Het verhaal in EPY speelt dus tegelijkertijd tussen 1952 en 1954 en tussen 1929 en 1944. Hoe is dit nu te verklaren? Ik vermoed dat het samenhangt met de hallucinatie die optreedt nadat op weg naar de Rue Sébastien-Bottin het Institut de France gepasseerd is. Deze hallucinatie zorgt ervoor dat het verhaal zich tegelijkertijd op twee

verschillende tijdstippen afspeelt. Ik denk dat nader onderzoek naar de uitlatingen van Céline over het 'lyrisch ik' in EPY meer licht op deze gecompliceerde zaak kunnen werpen.

Ik heb de indruk dat een eerste poging tot beantwoording van de twee vragen die ik mezelf gesteld heb EPY in een helderder daglicht geplaatst heeft. Het was met name mijn bedoeling duidelijk te maken dat EPY méér is dan een interview of een als interview vermomd essay. De in de analyse van het werk aan het licht gekomen identiteit van Céline en professor Y is een argument voor de romanstatus van EPY. De aanwezigheid van de door mij gesignaleerde hallucinatie bevestigt dit. EPY is naar mijn mening een roman als alle andere romans van Louis-Ferdinand Céline en dient dan ook als zodanig te worden gelezen en bestudeerd.

Eindnoten:

1. Voor de Tweede Wereldoorlog heette dit tijdschrift La nouvelle revue française, maar daar het tijdens de oorlog onder Duits toezicht was blijven verschijnen, kreeg het na de oorlog een verschijningsverbod opgelegd. Toen dit verbod werd opgeheven werd aan de naam het adjectief 'nouvelle' toegevoegd. Zo werd allereerst aangegeven dat de toenmalige redactie zich wenste te distantiëren van het in de oorlogsjaren verschenen tijdschrift en vervolgens werd toch duidelijk gemaakt dat het ging om het vooroorlogse tijdschrift La nouvelle revue française, zoals het trouwens ook tegenwoordig weer heet. Céline verwijst naar deze geschiedenis wanneer hij de naam met de dubbele adjectief op p. 13 van EPY parodieert:
   vous faites passer cet interviouve dans vos 'Cahiers antiques antiques' ca leur donne une sorte de petit choc.
2. In Parijs bestaat geen plein met deze naam. Wel bestaat er een museum met een soortgelijke naam: Conservatoire National des Arts et Métiers. Wil men uitzoeken welk plein Céline bedoeld kan hebben met zijn Square des Arts-et-Métiers (ik zie nu even af van de literair-wetenschappelijke problemen in verband met het toekennen van werkelijkheidswaarde aan fictionele gegevens), dan komen er twee in aanmerking: het Square Emile Chautemps, tegenover het museum en het Square du Général Morin, dat op het terrein van het museum ligt en er zelfs aan twee kanten door wordt ingesloten. In zijn vertaling van EPY kiest Ernst van Altena voor het laatste plein, hoewel hij het abusievelijk Square du Général Morant noemt. *(Gesprekken met professor Y*, Tricht: Goossens, 1983, p. 119). Zijn keuze lijkt mij niet terecht. Op p. 15 van EPY zegt Céline:
   J'aime bien le Square des Arts-et-Métiers... j'y ai de sacrément vieux souvenirs...
   Uit het standaardwerk over de straten en pleinen van Parijs; Jacques Hillairet: *Dictionnaire historique des rues de Paris*, Paris: Editions de minuit, 1970 (4e dr.), blijkt dat het Square du Général Morin pas in 1933 gecreëerd is (deel 2, p. 600). Dit lijkt mij onverenigbaar met Célines 'vieux souvenirs'. Ik neem daarom aan dat Céline met het Square des Arts-et-Métiers bedoeld heeft het Square Emile Chautemps. Gezien de ligging van dit plein, recht tegenover de hoofdingang van het museum, lijkt het mij ook niet onmogelijk dat het in de Parijse volksmond eerder Square des Arts-et-Métiers wordt genoemd dan Square Emile Chautemps.
3. Tot op zekere hoogte kan EPY dan ook worden beschouwd als een scharnier in Célines oeuvre. Het is namelijk het eerste werk waarin een omnipotente verteller voorkomt. Deze verteller treedt volledig voor het voetlicht in de laatste drie romans van Céline: *D'un château l'autre, Nord* en *Rigodon.* Hier is het de verteller die ons, de lezer, duidelijk maakt dat hij ons aan het lijntje mee zal voeren door zijn universum. Alles wordt ons via en door hem meegedeeld. Wij leren zijn gedachten kennen, zien anderen door zijn ogen en weten niets méér dan hij aan ons kwijt wil. In deze drie boeken refereert de verteller dan ook meermalen aan zijn macht over de lezer. Dit komt in Célines eerdere werk niet in die mate voor. Ook daar is uiteraard sprake van een ik-figuur

die de lezer meevoert, maar de machtspositie van de verteller wordt er niet zo manifest tentoongespreid.

Lucas Mariën
Titanic

1.

De tram zette zich met een schok in beweging. Het ondergrondse station schoof weg. Ze verdwenen in de donkere tunnel.

Lidewij zette de kist voorzichtig rechtop tussen haar benen. Een niet zo elegante houding voor een dame wellicht, maar de enige veilige. Ze had er een hekel aan de tram te moeten nemen, maar haar auto stond in de garage en Siegfried moest werken. Hij kon maar net op tijd bij de kerk zijn.

'Jacobus Stainer in Absom/prope Oenipontum Mpia 1671' stond er op het etiket. Ze had Hans Baldung half moeten verleiden om... maar dat was een verhaal dat ze wel nooit aan iemand zou vertellen.

Ze vreesde dat ze bloosde.

Haar eerste belangrijke viool was een Vuillaume. Een cadeau van haar ouders toen ze achttien werd. Haar vader had er een huis voor verkocht. Siegfried was verliefd op dat instrument. Ze plaagde hem er soms mee dat hij meer voor die viool kwam dan voor haar. Hij had gebeden, gesmeekt en gedreigd om ze hem te verkopen. Maar afgezien van het feit dat het aangenaam was zijn verlangens niet meteen in te willigen, kon ze geen afstand doen van het instrument.

De tram kwam bovengronds en stopte bij een halte.

Er stapte een magere en zeer bleke jongeman op met een versleten vioolkist. Ze keek weg. Hij kwam naast haar zitten. Ze kroop zo ver mogelijk in haar hoek. Haar kous haakte zich vast in de ritssluiting van het canvas foedraal rond haar vioolkist. Van de binnenkant van haar knie voelde ze een ladder langs haar dij naar boven lopen. Ze reden weer. Ze keek pal naar buiten, maar ze zag alleen haar gezicht dat in de morsige ruit weerspiegeld werd. Toen ze twaalf was had ze al geweten dat ze ooit een Jacob Stainer zou bespelen. Tien jaar had ze gespaard, gewoekerd, honger geleden. Toen ze nog studeerde was ze geld gaan verdienen waar dat maar kon: in balorkesten, big-bands, versterkte symfonische orkesten. Ze had meegewerkt aan reclamefilmpjes: Onze Begijnhoven, Onze Kathedralen, Onze Abdijen. Ze had violen gekocht en weer verkocht. Als een kluizenares geleefd. Met één donkere jurk voor als ze toonbaar moest zijn. Als kind al was ze perfect op de hoogte van wat de belangrijkste handelaars van Europa aan violen in huis hadden.

De tram stopte weer. Er stapte een man op die een beetje op haar vader leek. Ze glimlachte even zonder er verder aandacht aan te schenken.

Anderhalf jaar geleden was haar Jacob Stainer opgedoken bij Sotheby's. Eerst had ze gedacht dat hij vals was, maar er was alleen aan geknoeid. En ze wist beter dan wie ook dat een Stainer waar niét aan geknoeid was even zeldzaam was als witte raven.

Naar Londen.

De spanning van de veiling. Ze moest opbieden tegen de grote handelaars uit Europa, Japan, de Verenigde Staten. Tegen Troirenbroich had ze het moeten afleggen. Ze dacht dat ze gek werd. Was naar hem toegegaan.

- Herr Troirenbroich, ik moét die viool hebben. Ik geef wat u vraagt, verkoop ze niet dóór.

- Gnädige Frau, zei Troirenbroich, ik heb in de Bondsrepubliek een aantal klanten, vooraanstaande violisten, die zéér in dit instrument geïnteresseerd zijn.

Vooraanstaande violisten!

Ze was naar Antwerpen geijld.

- Papa, had ze tegen haar vader gezegd, ik moet onmiddellijk een miljoen hebben.

- Een miljoen kindje, een miljoen! Denk je dat de miljoenen op mijn rug groeien? Heb je een Stainer ontdekt, of een Guarneri of een Stradivarius?

- Een Stainer. Hij zit bij Troirenbroich.

- Bij Troirenbroich? Olalah! Waarom verkoop je je Vuillaume niet?

- Geen tijd.

- En Siegfried?

- Die heeft het geld niet.

Ze kromp ineen. De man naast haar had haar aangeraakt. Vanuit haar ooghoeken zag ze dat hij bezig was iets in zijn achterzak te stoppen. Hij was onnatuurlijk bleek.

In een paar dagen tijd had haar vader een miljoen bijeengebracht. Ze wist niet hoe, en het interesseerde haar ook niet. Dat weekend werd de Belgische frank gedevalueerd en de mark gerevalueerd. Honderdduizend frank! Foetsjie!

Berlijn.

In de zaak van Troirenbroich stond Hans Baldung met háár viool in de hand. Baldung, de grote violist, de specialist van de Stainer-violen, de man naar wie ze sinds haar kinderjaren had opgekeken. Die ze bewonderd had, van wie ze alle bestaande plaatopnamen had bestudeerd, wiens legendarische treurige glimlach hem de bijnaam 'Der Grüne' had opgeleverd en wiens foto tien jaar boven haar bed had gehangen. Háár Baldung, háár geestelijke vader, daar stond hij, met háár viool in de hand.

- Denkt u dat het een echte Stainer is, Herr Baldung?

- Gewiss, zei Baldung een beetje uit de hoogte, verwonderd.

- Mag ik er eens op spelen?

Er was een lichte aarzeling geweest. Toen had hij haar de viool gegeven. Ze had gespeeld.

- Aber Sie spielen wirklich sehr schön Fräulein, sehr schön.

- Nee, zei ze. Het lage register, luister.

Ze had geprobeerd het instrument niet te laten klinken.

- De g-snaar, hören Sie, ze heeft geen kern.

Het gezicht van Baldung stond uitermate treurig. Ze had hem doen twijfelen.

- Mag ik eens?

Hij speelde Bach. De fuga uit de eerste vioolsonate. Uit het hoofd, feilloos, indrukwekkend. Ze kreeg tranen in de ogen. *Baldung speelde zoals alleen Hij dat kon.* Op dat moment had ze er geen moeite mee gehad dat voor zichzelf toe te geven. De viool was van een sublieme schoonheid. Ze had niets laten merken.

Baldung liet de viool zakken, gaf ze aan haar. (Doe me dat maar eens na.)

Ze speelde. Bach. Eerste sonate, g-klein, BWV 1001. De fuga.

Jáxren had ze er van gedroomd om ooit, één keer, voor Baldung te kunnen spelen. En nu... het ging om de viool. Ze speelde opzettelijk slordig.

Niettemin maakte ze een gunstige indruk op hem. Hij had haar uitgenodigd om naar zijn eigen Jacob Stainer te komen kijken. Zijn beroemde viool. Waarschijnlijk de enige Stainer waar nooit aan geknoeid was.

In zijn hotelsuite had ze op dat instrument gespeeld. Onopvallend was hij begonnen aanwijzingen te geven. Tot ze echt les van hem had gekregen.

Ze was geestig geweest. Charmant. Veroverend. Ze had zich opgetut, gelonkt, hem om de vinger gewonden. Zonder de steun van Baldung zou ze die viool nooit kunnen kopen, ze was immers totaal onbekend. Een week lang had ze Baldung dagelijks opgezocht. Was ze met hem gaan eten. Had ze hem voorgespeeld en om raad gevraagd.

Ten slotte had hij tegen Troirenbroich gezegd dat hij niet in het instrument geïnteresseerd was, en had hij hem zelfs aanbevolen het alleen te verkopen aan de Fräulein uit Antwerpen.

- Het was bijzonder prettig u te hebben leren kennen, had hij tegen haar gezegd. Misschien zou ik wel verliefd op u geworden zijn... Als u toevallig een man was geweest.

Daarbij had hij allertreurigst geglimlacht. Ze kreeg nog een kleur als ze er aan terugdacht.

- Als ik u nog een laatste raad mag geven, Fräulein, in verband met de muziek. Hou uw eigen emoties onder controle. De muziek - zeker die van Bach - dient niet om UW emoties uit te drukken. Het gaat niet om u. Het gaat om Bach. Probeer zijn muziek niet te misbruiken. En ze werd woedend als ze zich de laatste woorden van Baldung herinnerde:

- Eigenlijk zou het verboden moeten worden dat vrouwen Bach spelen. Ik heb overigens niets tegen vrouwen, maar je hóórt het. Altijd. Bach is mannelijk. Zijn emotionaliteit is mannelijk. Een vrouw kan die nooit volledig doorgronden. Daarom raden al die vrouwelijke violisten er maar naar. En wat je hoort is niet Bach. Het is de vrouw in kwestie. Dat geldt trouwens ook voor veel mannelijke uitvoerders. Ze musiceren niet. Ze brengen een afspiegeling.

Ze had de deur achter zich dichtgegooid zonder hem nog een woord waardig te keuren, de oude nazi, die hij was. Alsof de muziek van Bach niet universeel genoeg was om te worden bezield door iedere goede musicus, van welk geslacht, nationaliteit of ras ook.

Moest ze hier niet uitstappen?
Ze merkte pas nu dat de jongeman die naast haar had gezeten verdwenen was.

2.

Bij de halte liep Siegfried te ijsberen.
- Ben je daar eindelijk?
Hij was natuurlijk weer nerveuzer dan zijzelf. Ze gaf hem een zoen.
- Is Monique er al?
- Weet ik niet, ik ben nog niet in de kerk geweest. Ik raakte de auto niet kwijt.
- Heb je mijn jurk afgehaald bij de stomerij?
- Ja, natuurlijk. Hij ligt nog in de auto, maar daar komen we voorbij op weg naar de kerk.
- Ik heb kou.
Siegfried legde zijn arm om haar schouders.
Ze liepen zwijgend de paar honderd meter naar de kerk. De druilerige regen doordrong alles met een klamme kilte. Het natte wegdek weerspiegelde het vuiloranje licht van de straatlantaarns. De smakeloze bebouwing zonder een spoor van groen scheen bedoeld te zijn om het leven van de mensen die hier verblijf moesten houden in somberte te drenken. De gevels waren versierd met pompeuze ornamenten, iedere gevel anders, maar de ornamenten waren niet in staat om hun eigen zinloosheid doelmatig te bestrijden, zodat ze hun overbodigheid accentueerden. Ze liepen in een decor van Magritte.
- *Een lied van schijn en wezen*, is dat de titel van iets, Siegfried?
- Ja, geloof ik. Hier is alleen maar schijn, geen wezen. Niet eens een lied.
Hij begreep altijd wat ze dacht, Siegfried. Waarom zei ze eigenlijk niet ja tegen hem? Nee, zij zou hem haar Vuillaume geven, in bruikleen,
- Sigi, je mag mijn Vuillaume hebben, je krijgt ze Sigi.
- Je bent gek.
Echt Siegfried, je krijgt ze.
- Probeer nu nog een paar uur je verstand bij elkaar te houden Lidewij, tot na het concert.
- Ik méén het Sigi.
Siegfried haalde de schouders op en bleef staan bij de auto.
Hij zocht naar zijn sleutels. Probeerde het rechterportier open te maken.
- Verdomme, dat slot is bevroren.
- Mijn japon. Haast je Siegfried.
Siegfried ging naar de andere kant van de R5 en haalde haar jurk uit de auto.
- Raar dat die regen niet aanvriest als het zo koud is.
- Het is pekel. Het heeft met regen eigenlijk niets meer te maken.
Nou ja, haar eigen schuld. Ze was er zelf over begonnen.

Het zou nu een hele tijd duren voor hij zijn stokpaardje van de milieuvervuiling weer losliet.

- En ze strooien maar zout. Zo willen ze het laatste groen dat er nog is ook om zeep helpen.

3.

De kerk was toegewijd aan Christus-Koning.

Het was een eclectisch gebouw zonder toren dat was ingeplant in het midden van de wijk. Een schaapsstal voor de rijkere burgers die in het begin van de eeuw verblijf hadden gezocht aan wat toen de rand van de stad was. Nu was de autoweg nog geen kilometer hier vandaan. De stad had de wijk ingehaald en was ze voorbijgehold. De kerk stond in een plantsoentje met enkele betraande platanen en een wilg. Ook hier was het licht van Magritte, of van een Duitser uit de zestiende eeuw. Een kruisiging van Grünewald - Matthis der Maler; Hindemith - of Baldung Grien, of Altdorfer.

Haar vader kwam hen tegemoet bij de sacristie.

- Lidewij, hoe gaat het? Hoe is de conditie? Heb je haar de jongste dagen gehoord, Siegfried?

- Ze is nog nooit zo goed geweest, maak je maar geen zorgen.

Lidewij onttrok zich aan de omhelzingen van haar vader.

- Er is veel reclame gemaakt voor dit concert, zei die. Het is aangekondigd via de radio en in de kranten. Het wijkcomité heeft zijn best gedaan om zoveel mogelijk volk te krijgen. Hoe is Monique?

- Schitterend, als altijd, papa.

- Is het waar Siegfried?

- Ze zijn allebei heel goed, zei Siegfried.

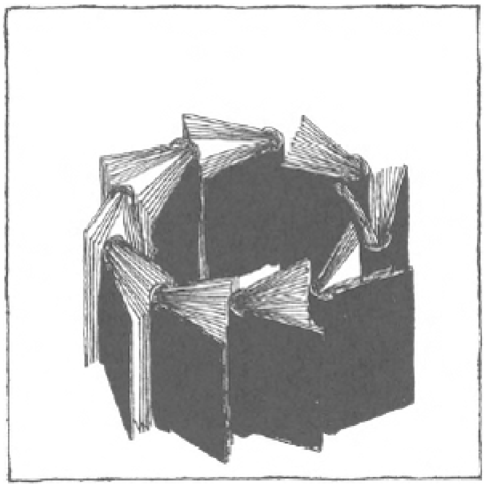
- En wat spelen jullie?

- Bach.

- Alleen Bach?

Ze knikte. Haar vader schudde bezorgd het hoofd. Hij vond altijd dat ze het hun publiek te moeilijk maakten.

- Papa, ik heb mijn Vuillaume aan Siegfried cadeau gegeven.



Ze zag dat Siegfried naar zijn voorhoofd wees. Haar vader knikte bezorgd.

4.

Op het koor ging Monique als een razende tekeer.

Lidewij zette haar viool op de lange sacristiekast die normaal gebruikt werd om de priesterlijke gewaden op te leggen, en ging naar haar toe. Monique was nog in trui en broek.

- Die verdomde pastoor. Heeft gedacht dat hij de verwarming nog wat kon afzetten twee uur geleden. Dat hij wacht tot ik hem te pakken krijg.

Ze zwaaide dreigend met haar stemsleutel.

Lidewij legde haar hand op de schouder van haar vriendin.

- Hij zal niet liever willen dan dat jij hem te pakken neemt. Over de schouder van Monique heen sloeg Lidewij de A aan en ging terug naar de sacristie. Ze pakte haar viool uit en stemde. Ze haalde haar jurk uit de verpakking en kleedde zich haastig om. Het werd stilaan tijd.

Monique en Siegfried kwamen binnen. Haar vader bleef bij de deur staan.

- Ik ga een plaats zoeken, zei hij. Doe het goed.

Monique gooide de stemsleutel in haar koffertje, schopte haar schoenen uit en knoopte haar jeans los. Ze stroopte de broek af en ging op een van de twee stoelen zitten.

- Ik vraag me af of dit eigenlijk wel mag, zei ze. Of een vrouw zich in haar ondergoed mag bevinden in de sacristie van een kerk?

- Waarom zou dat niet mogen?

- Omdat de kerk daardoor ontwijd wordt. Ik denk dat ze die daarna opnieuw moeten inzegenen of inwijden. Dat er een bisschop moet komen en dat hij driemaal wierokend door de kerk moet gaan.

Lidewij giechelde. Ze vond het vervelend dat er nergens een spiegel was. Maar ze hield van dit soort grapjes om de zenuwen weg te lachen, voor het begin van een concert. Monique was daar heel sterk in. Die wist altijd wel een raar verhaal of een curieus probleem waarmee ze in staat was de aandacht te vangen en de angst te overstemmen.

- Vroeger is dat misschien zo geweest, dat een kerk daardoor ontwijd werd, zei Siegfried, maar nu zal dat wel veranderd zijn.

- Denk je?

- Overigens, niemand ziet je hier zitten, zei Lidewij. Hoe kun je een kerk ontwijden als niemand weet dat je ze ontwijdt?

- En toch is het zo. Zelfs als iemand door blasfemie een kerk ontwijdt zonder dat dat bekend wordt, worden alle gewijde handelingen in die kerk ongeldig.

Monique trok haar trui uit.

- Dat zou dus betekenen dat een mis die hier wordt opgedragen ongeldig is?

- Dat is onmogelijk, zei Siegfried. Dan zouden alle gelovigen die hier jarenlang de mis bijwonen naar de hel gaan.

- Onwetend kun je niet zondigen Monique, dat is een belangrijk principe.

- Misschien gaan ze ook niet echt naar de hel, maar naar het voorgeborchte van de hel.

- Hallo, zei iemand bij de deur, ik ben Valeriaan Zwart van 'De Durver', de krant met moed.

Rond metalen brilletje. Snor. Gymschoenen. Leren jekker. Kaki schoudertas. Over de rechterwang, van de neusvleugel tot het oor, liep een donkerblauw litteken, als bij een Pruisische generaal.

- Dag Valeriaan, jou ken ik, zei Monique.

Ze sloeg uitdagend haar lange benen over elkaar maar maakte geen aanstalten om zich te gaan kleden.

Siegfried ging naar de deur, gaf de journalist een hand en ging met hem naar buiten.

- We worden beroemd, Lidewij. De pers dringt al door tot in onze kleedkamer. Als je deze plaats waar de Heilige Vaten bewaard worden tenminste een kleedkamer kunt noemen.

- Wat voor iemand is die Zwart? Heeft hij invloed?

- Hij kent niets van muziek. Ik begrijp niet waarom hij uitgerekend over muziek schrijft, want ik geloof dat hij er eigenlijk een hekel aan heeft. Kijk, daar is nog een heer die ons met een bezoek komt vereren.

- Kleed je aan, het is de pastoor, siste Lidewij.

Monique greep geschrokken in haar koffertje. Ze ging rechtop zitten en hield haar jurk voor zich, in twee vuisten op schouderhoogte. Haar schoenen, trui en broek lagen verspreid op het parket. De jurk bedekte niet haar zijkant. De sacristie leek inderdaad meer op de kleedkamer van een chanteuse in een cabaret dan op een heilige plaats. Dit leek de pastoor nochtans niet te ergeren of te storen, want hij was vriendelijk knikkend binnengetreden, zeggend:

- Aha, dit zijn nu onze beide kunstenaressen. Hij schudde Lidewij de hand, en ging met uitgestoken hand naar Monique toe.

Monique was gedwongen haar jurk even los te laten. Met een bliksemsnelle beweging prikte Lidewij hem met haar strijkstok vast tegen de schouder van haar vriendin. (De stokvoering was altijd al een van haar sterkste kanten geweest.) Ze moest op haar tanden bijten om het niet uit te gieren: Monique was totaal in de war en wist zich geen houding te geven.

De pastoor richtte nu het woord tot Lidewij.

- En wat hebt gij daar voor een mooie viool, juffrouw, wat een prachtige kleur. Is ze oud? Mag ik ze eens bekijken?

Lidewij deinsde terug en schudde van nee.

- Die viool is driehonderd jaar oud, meneer pastoor, hoorde ze Monique zeggen. (Hoe had die zo vlug de kans gezien om die jurk over haar hoofd te gooien?) Ze is zoveel waard dat u uw hele leven lang uw kerk heet zou kunnen stoken voor het bedrag dat ze vertegenwoordigt. Maar bijna niemand mag ze aanraken van Lidewij.

- De kerk mag niet warm zijn, anders vallen de mensen in slaap, zei de pastoor.

- Mijn vriendin overdrijft, meneer pastoor. Zo een fabelachtige waarde heeft dit instrument nu ook weer niet. Het is bijvoorbeeld geen Stradivarius, of een Guarneri.

- Waarom speelt gij eigenlijk op zo een kostbaar instrument, juffrouw? Is het werkelijk zoveel beter?

- Er zijn natuurlijk nog veel andere goede instrumenten. Maar je kunt wel zeggen dat dit instrument in zijn soort nooit overtroffen is.

- Dan is het eigenlijk een mirakel, zei de pastoor. Menselijkerwijze is dit niet te begrijpen. Als je denkt aan al de technische hulpmiddelen die een hedendaagse vioolbouwer toch ter beschikking staan. Nee, menselijkerwijze is het haast niet te begrijpen. Daarvoor schiet ons verstand te kort. Ons gewone mensenverstand.

Siegfried kwam weer de sacristie binnen.

- Het zal niet lang meer duren, zei hij. De kerk zit bijna vol.

Die journalist heeft gevraagd of hij jullie een paar vragen mocht stellen straks. Ik heb gezegd dat het wel zou kunnen.

- Dan ga ik maar naar mijn plaats, zei de pastoor. Ik wens u veel succes.

In de kerk was iemand begonnen een toespraak te houden.

- De voorzitter van de culturele vereniging van de wijk, zei Siegfried, van bij de deur. Hij zegt dat hij de mensen in de kerk welkom heet. Dat deze avond een voorlopig hoogtepunt vormt in hun activiteiten. Tot dusver. Dat jullie een veelbelovend duo vormen en dat de macht van de kunst niet overschat kan worden. Nu wenst hij het publiek een aangename en interessante avond. Vooruit meisjes, voor de leeuwen.

Ze gingen het koor op, en het applaus voor de voorzitter liep door in een applaus voor hen. Voor het altaar bleven ze staan om het publiek te groeten. Lidewij had last van de zenuwen, ze kreeg de viool niet direct gestemd. Op de eerste rij zat een groot gezin, acht of tien kinderen, van klein naar groot. Het licht in de kerk ging uit. Op de derde rij zat haar vader.

Baldung.

Ze moest spelen alsof Baldung in de zaal zat. Jaloers moest hij worden. Nijdig. Ze moest hem vernietigen. Ze moest spelen als Bach zelf. Alsof ze de reïncarnatie van Bach was. Ze wás Bach.

5.

C-groot. Oogcontact. De vonk. Ze waren vertrokken. Het klavecimbel was alweer gezakt. Ze speelden feilloos, technisch perfect. Het eerste en het tweede deel verliepen glad, rimpelloos, maar oppervlakkig. Niet zoals het moest, niet bezield. Ze maakte zich geen illusies. Ze zou er vandaag niet toe komen echt muziek te maken. Haar geest was als verlamd, alsof ze was aangeraakt door een ijskoude hand. Bij het derde deel stond op de vioolpartij: ‘Allegro Tacet’.

Al bij de eerste maten van de solo van Monique was ze bang dat ze in de grond zou zinken. Het contrast met wat vooraf was gegaan was schrijnend. Hier werd gemusiceerd. Daarbij vergeleken was wat ze daarnet hadden gedaan een bleke afspiegeling, een schaduw van muziek, een kadaver. En ze wist, dat het aan háár lag.

De solo van Monique werd geaccompagneerd door een gekrak en geknister dat Lidewij ook in het vorige deel al vaag had waargenomen. Ze wierp een steelse blik in

de kerk. De moeder van het gezin op de eerste rij was begonnen eetwaren in cellofaanverpakkingen aan haar kinderen uit te delen. Ze kon zich vanwege haar uitgezetheid nauwelijks bewegen, maar toch stelde ze er prijs op iedere hap in eigen persoon ook aan het verst verwijderde kind uit te reiken. Aan het spel van Monique merkte Lidewij nu dat die er door gehinderd werd. Ook in het vierde en het vijfde deel van de sonate bleef het gezin zich opmerkelijk gedragen. Ze speelden niet geconcentreerd en veel minder goed dan ze gewoon waren. Applaus.

Lidewij keek naar Siegfried. Hij was ongelukkig. Haar vader zat goedkeurend te knikken. Die vond álles goed wat ze deden. Hij was een supporter, geen luisteraar.

De mensen in de kerk zaten afwachtend te hoesten. Er werden neuzen gesnoten. Een man rochelde in zijn zakdoek met een overtuiging alsof hij een bekentenis aflegde. ('Juist. Een bekentenis. In de rochel van die man zit meer overtuigingskracht dan in jouw spel.' - Was dit de stem van Baldung? - 'Je faalt, Lidewij. Je speeld als een dode. Je bént ook dood. Je hebt nog niet geleefd, maar je tijd is voorbij.')

Monique keek haar bezorgd-onderzoekend aan. Knikte haar bemoedigend toe.

F-klein. De inzet werd overstemd door het gehuil van sirenes. Blauwe zwaailichten vlogen van buitenaf door de karig verlichte kerk. Ze drongen niet door tot op het koor, dat gebrandschilderde ramen had en beter verlicht was. Lidewij zag de blauwe stralenbundels rechts van haar passeren. Sirenes. Geschreeuw. De herrie duurde de hele sonate lang. Het publiek was onrustig. Afgeleid. Wou weten wat er daar aan de hand was. Het applaus was beleefd, afgemeten. Niemand was met zijn hoofd bij de muziek geweest. Ze hadden voor niets gespeeld.

6.

In een emmer naast de sacristiekast stonden de bloemen klaar die ze straks zouden krijgen. Twee bossen rode rozen.

Een vrouw van omstreeks veertig wachtte hen op:

- Hallo. Willen jullie koffie, thee of iets anders?

Ze kregen niet de gelegenheid om een antwoord te geven.

- Schaapdrijvers is mijn naam. Ik ben editor van de platenmaatschappij Alfa & Omega.

Een korte, dikke man, omhuld door een verschaalde geur van sigaren, stevende met uitgestoken hand op Lidewij af. Hij greep haar rechterhand en begon aar haar te zwengelen, waarna hij Monique hetzelfde lot liet ondergaan.

- Gefeliciteerd, riep Schaapdrijvers. Zo heb ik die sonates nog niet vaak gehoord.

- Nog nooit, zult u bedoelen, zei Monique pinnig.

- Nog nooit zo slecht, zei haar mond geluidloos achter de rug van Schaapdrijvers. Ze gooide haar armen in een hulpeloos-grappig gebaar in de lucht. Ze moest haar oksels eens bijscheren, Monique. Lidewij beet op haar tong. Bijna was de opmerking haar ontsnapt.

- Ja, juist, zo bedoelde ik het ook.

Schaapdrijvers wipte even op zijn tenen, schraapte de keel luidruchtig, kuchte, zette de vingertoppen van beide handen tegen elkaar, wipte andermaal, snoof diep en vervolgde:

- Kijk dames, de toestand is de volgende. Wij zijn een nog jonge platenmaatschappij. Nog een beetje zoekend onderweg, zou ik zo zeggen. We zijn gespecialiseerd in Barokmuziek, ook als organisatoren van concerten in verschillende abdijen van kerken van het Vlaamse land. We houden ons bovendien onledig met het impresariaat, vooral voor jonge kunstenaars die hun weg nog zoeken. Hij wachtte even om te zien welke indruk zijn mededeling op hen maakte. Ze reageerden geen van beiden.

- Kijk, ging de editor voort, nu denken we erover om die Bachsonates op plaat uit te brengen. Het verschijnen van die platen zou gepaard kunnen gaan met een tournee langs onze kerken- en abdijenketen. En u speelt die sonates niet alleen voortreffelijk, jullie zijn ook twee erg knappe dames.

- Wat heeft dat met muziek te maken?

En Lidewij zei bijna gelijktijdig, quasi wanhopig:

- Dat kunnen we toch ook niet helpen.

Schaapdrijvers lachte uitbundig, trok een paarse zakdoek, snoot de neus, wipte en vervolgde:

- Het is een bijkomstigheid, maar een commercieel interessante bijkomstigheid, mevrouwen. Het is altijd interessanter een paar charmante dames op de hoes te kunnen zetten dan bijvoorbeeld twee oude, afgeleefde mannen die zo lelijk zijn als ik.

Hij schaterde het uit.

- Of die er zo intreurig uitzien als Hans Baldung, die altijd kijkt alsof hij net de ruiter van de Apocalyps tegen het lijf is gelopen, voegde hij er hikkend aan toe. Nee, dames, geef toe dat zo'n gezicht niet aanzet om een plaat te kopen. Maar ook uw namen zijn ideaal. Lidewij Konings en Monique Röntgen, dat klinkt zeer artistiek. Zéér artistiek. De koper weet meteen dat hij geen banale uitvoering van Jansens en Peeters in handen heeft. Voorzeker, het gaat om de kunst! Zeer zekers gaat het ook bij ons om de kunst, maar, hoe zou ik zeggen, de hele entourage is van belang, de presentatie, het image. Commercieel dan. Denk er eens over na. Een van de volgende dagen bel ik u op, dan kunnen we misschien t'akkoord geraken. Hier is mijn kaartje.

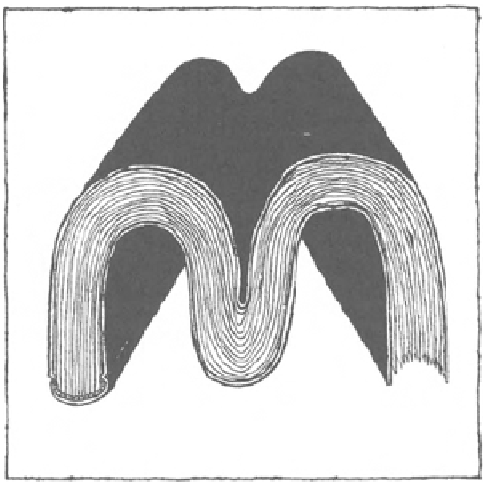
Hij overhandigde hun allebei een kaartje, boog diep, en verwijderde zich met gewichtige schred - weer de kerk in.

Een hoes met Baldung erop wás inderdaad treurig om naar te kijken. Het uitzicht wás belangrijk, dat leed geen enkele twijfel. Lidewij stond wat afwezig temidden van de mensen die zich in de sacristie verdrongen: de organisatoren van het concert die een praatje kwamen maken, de parochiegeestelijkheid, Siegfried, haar vader, onbekenden. Ze hield haar viool onder de rechterarm. De stok bengelde aan de wijsvinger. Een paar keer werd ze opvallend terloops aangesproken, alsof de mensen hun nieuwsgierigheid niet wilden toegeven. Maar ze had een intens gevoel van mislukking, van leegte, een gevoel van nutteloosheid en overbodigheid. Alsof er een glazen muur stond tussen haar en deze mensen. Tussen haar en de rest van de wereld.

- Er zijn veel journalisten, fluisterde Siegfried haar in het

oor. De pers is massaal aanwezig. Doe het goed. Dit is jullie grote kans. Er is nog nooit zoveel belangstelling geweest voor jullie concerten. Maak er het beste van.

Siegfried wees haar een paar journalisten aan. Ze wist dat ze een praatje moest gaan maken. Dat haar charme een machtige troef was. Ze hoorde dat Monique weer bezig was met het stemmen van het klavecimbel. In de kerk werd een bel geluid.



7.

Er was iets met haar e-snaar. Die klonk plat vandaag. Lag het aan de temperatuur in de kerk? Aan het vochtige weer? Dit concert zou niets meer worden. Ze voelde dat Monique er ook niet meer in geloofde. Dat die ook speelde als een automaat. Maar vooruit: het huiswerk moest worden afgemaakt.

(Ontelbare keren had ze geprobeerd te analyseren wat er gebeurde als je speelde. Hoe het kwam dat musiceren betekende: gelukkig zijn. Het bewustzijn van alles op de wereld behalve de muziek verdween nagenoeg onmiddellijk. De gedrukte muziek op je lessenaar nam je niet meer waar, zoals je ook geen letters en papier waarneemt als je leest. Je hele concentratievermogen werd in beslag genomen door het omzetten van onvolmaakte tekens - een summiere beschrijving van klank - in muziek: door het realiseren van de zinvolle boodschap zonder betekenis en de onbegrijpelijke wijsheden van een man die al meer dan tweehonderd jaar dood was. Met behulp van werktuigen - je instrument - en vaardigheden - je techniek - kon je klank produceren, maar die werd alleen tot muziek als je erin slaagde je ziel erin te leggen. Het schonk je een intens geluk, als je dat kon.)

De eerste herhaling uit het Siciliano van de sonate in c-klein. Lidewij voelde dat ze het stadium zou bereiken waarin ze alles vergat, behalve de muziek. Eindelijk begon het instrument te klinken. Eindelijk begon ze haar ziel uit te zingen.

‘Op jouw ziel komt het niet aan.’

De stem ontstak in haar een machteloze woede.

‘Er zijn er meer zoals jij. Probeer jezelf op de achtergrond te houden, Fräulein. Probeer je persoonlijkheid te lenen aan de componist. Wees Zijn instrument.’

Het klonk niet honend, maar met een ondertoon van medelijden. Baldung had haar deze dingen bijna woordelijk zo gezegd. Waarom dacht ze daar op deze avond aan

terug? Zo duidelijk alsof ze het hem zelf hoorde zeggen. 'De gelukservaring die het musiceren teweeg kan brengen vindt juist haar oorsprong in het verlies van je alledaagse ik, Fräulein. Dat je ophoudt een persoontje te zijn, met je banale verlangens, grillen, begeerte. Dat je ontsnapt aan de slavernij van de Wil, door je aan Hem over te leveren. Dat is het antwoord op je vraag.'

Ze wist dat hij gelijk had, en haar wanhoop maakte haar het voortspelen vrijwel onmogelijk. Ze wist dat ze deze sonate - haar lievelingswerk - nooit goed zou spelen, omdat er binnen in haar alleen leegte was, en wankelmoedigheid. Ze wist dat ze deze sonate nooit meer zou spelen. Om tot het einde te kunnen gaan moest ze zich geweld aandoen, maar ze moest doorspelen. Om tenminste de schijn te redden.

8.

Ze traden in het verwijderde geraas dat de stad als in een stolp gevangen hield. Het lawaai dat afkomstig was van het verkeer en van de industrie op de linkeroever, dat eeuwig in de lucht hing en pas zou verstommen als ook de stad ten onder ging. In de verte raasde een trein: LIN-KER-OE-VER-LIN-KER-OE-VER. Met de snelheid van een machinegeweer. LIN-KER-OE-VER... van Siegfried had ze eens een flesje 'Rive Gauche' van Yves Saint-Laurent gekregen. Ze gebruikte het zelden. Ze had voor zichzelf 'Fidji' gekocht, van Guy Laroche, omdat ze geen weerstand had kunnen bieden aan de slogan: 'De vrouw is een eiland - Fidji is haar parfum.' Ze wist dat het het dwaas was. Het speet haar dat ze geen Rive Gauche gebruikt had vanavond, want in haar melancholie verlangde ze naar de overkant van de stroom, naar de Linkeroever, naar niet-hier. Er heerste een begrafenisstemming.

Het concert was een fiasco geweest, daarover maakten Monique, Siegfried en zijzelf zich geen illusies. Ze liepen zwijgend naar de auto. Achter hen kwam haar vader met Zwart.

- ... als kind al interesseerde ze zich voor niets zo erg als voor muziek, zei haar vader. Ze maakte instrumenten met lege flesjes en blikken. Tegen mij is ze nooit veel komen vertellen, maar toen ze vier jaar was zei ze tegen haar moeder dat God volgens haar de dirigent was van een groot orkest, waarin ze wou meespelen. Uit alles bleek haar groot talent. Ze vroeg een viool aan Sinterklaas toen ze vijf was. Op school had ze altijd herrie met de onderwijzers omdat ze in de muziekles alles beter wist. Ze heeft eens het gezicht van haar juf opengekrabd. Maar ze wist het ook écht beter. Gewoonlijk draaide het erop uit dat haar moeder naar school moest trekken om weer vrede te sluiten, en ervoor te zorgen dat ze weer in de klas mocht...

Het was gaan waaien. Het regende niet meer.

De ijzige wind beet door haar kleren heen.

- Da's waar ook, dat slot is bevroren. Het is te koud om er aan te beginnen prutsen. Jullie moeten maar aan de linkerkant instappen.

- Mijn auto staat ginds. Ik volg jullie wel, zei Zwart.

Siegfried maakte de achterklep van de R5 open en nam de vioolkist uit haar hand.

- Niet in de koffer, Siegfried.

- Voor één keer Lidewij.

Het klonk kortaf. Ze was te apathisch om te reageren. Ze wurmden zich met z'n vieren door het linkerportier in het autootje. De journalist reed met een antieke Volvo-Amazone.

- Ik geloof dat het hier en daar glad is, zei Siegfried toen ze reden. Waarom heeft die idioot in godsnaam zijn koplampen aan? Het duurde een hele tijd voor de verwarming echt warmte begon te geven.

9.

Haar flat zag er gelukkig tamelijk opgeruimd uit. Lidewij liet zich meteen in haar zwartleren fauteuil vallen. De journalist kwam tegenover haar op de bank zitten, haar vader in de andere fauteuil. Monique verdween in de slaapkamer.

- Wat drinkt iedereen? vroeg Siegfried. Valeriaan?

- Voor mij mag het een jonge klare zijn.

Zwart keek nieuwsgierig rond in de flat. Nam het interieur in zich op. Bevoelde het leer van het bankstel. Liet zijn blik over de prenten aan de muur glijden, over de verzameling cactussen, de boekenkast, haar discotheek, haar collectie dure hoofdtelefoons van uiteenlopende vorm en perfectie.

Monique kwam binnen in háár zwartzijden jurk. Het kapsel opnieuw opgemaakt, geschminkt, met zwarte nylons uit háár voorraad.

Terwijl zij zelf notabene met een ladder in haar kous zat. De schitterende, verblindende Monique, haar vriendin. Ze ging naast de journalist op de bank zitten.

Siegfried zette het blad met glazen en flessen op het salontafeltje. Zwart haalde een klein taperecordertje en schrijfgerei uit zijn schoudertas.

- Vinden jullie het goed als ik dit gesprek opneem? Niet dat dit een echt interview is, maar voor mij is zo'n opname een bruikbaar geheugensteuntje. En misschien las ik wel een stukje interview in, in mijn tekst.

Niemand maakte bezwaar.

Zwart fronste de wenkbrauwen. Zijn litteken werd nog donkerder van de concentratie waarmee hij nadacht over zijn eerste vraag.

- Als ik dan om te beginnen zou mogen vragen hoeang jullie al samen spelen en optreden?

Lidewij goot een cognacbel schandelijk vol en sloeg de inhoud in drie gulzige teugen naar binnen. Siegfried wierp een bezorgde blik. Ze hoorde niet wat Monique op de eerste vraag antwoordde. Wel dat de tweede vraag luidde:

- Treden jullie ook op in het buitenland? In Nederland? Lidewij greep de fles en vulde opnieuw haar glas. Eigenlijk was dit de eerste keer dat de pers zoveel aandacht

aan hen schonk. Terwijl ze toch al twee jaar optraden, samen. Maar tot nu toe hadden hun concerten in kleinere zaaltjes en op uitnodiging van organisaties die niet direct tot de smaakmakende gemeente behoorden nauwelijks enige weerklank gevonden. Hoe vaak had ze zich niet geërgerd omdat mensen die minder goed waren dan zij, die gewoon routinematig speelden, die jaar in jaar uit hetzelfde brachten, die hun reputatie aan extra-muzikale omstandigheden te danken hadden, die gewoon gearriveerd waren... ze had er van wakker gelegen dat daar meer over geschreven werd dan over hen.

Had ze daarom honger geleden om haar unieke viool te kunnen kopen? Had ze daarom dag en nacht gestudeerd, al die jaren?

En nu, vanavond, wás de pers er ineens, en het deed haar niets. Het liet haar volkomen onverschillig. En nu de journalisten er waren gaven ze net het slechtste concert uit hun carrière. Ze zouden afgekraakt worden. En het zou verdiend zijn ook.

Het liet haar volkomen koud.

De anderen waren druk in een gesprek gewikkeld dat soms op gewoon babbelen leek, maar dat af en toe ook het karakter van een echt interview aannam.

- ... is het waar dat je op zo'n bijzondere viool speelt? Lidewij schrok op uit haar gedroom.

- Ja, dat is zo.

- Mag ik ze eens zien?

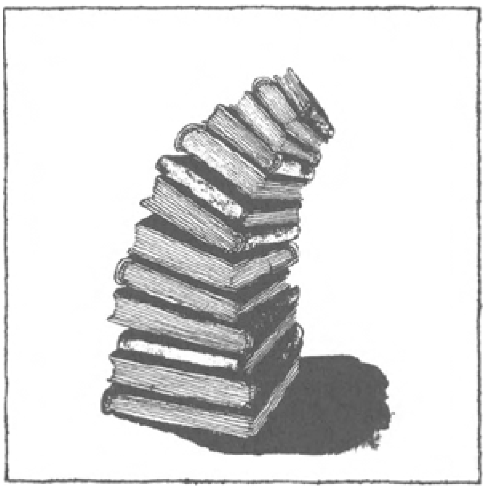
Ze werkte zich uit haar fauteuil omhoog. Voelde zich duizelig. De vioolkist stond nog op de tafel. Ze klikte de sloten open en nam het instrument eruit.

- Bekijk ze maar, maar voorzichtig.

Monique en Siegfried keken haar verwonderd aan.

Zwart nam het instrument in zijn handen alsof het een pasgeboren baby was. Hij vertrouwde de zaak niet.

- Hier, neem ze maar gauw terug, zei hij huiverend. Ik zie trouwens toch geen verschil tussen een Stradivarius en een ordinair geval. Wat doet het je om op zo'n kostbaar instrument te spelen?



- Het is natuurlijk een heel goed instrument. Dat speelt prettig.

- Verder niets?

- Nee.

Ze had er geen zin in om te proberen hem aan het verstand te brengen wat de betekenis was van zo'n instrument. Hij keek haar ongelovig aan en ging weer naast Monique zitten. (Was die hem aan het verleiden? Ze gaf hem in elk geval volop de gelegenheid om haar benen te bewonderen.)

- Denken jullie soms ook na over de toestand van de wereld? vroeg de journalist. Jullie zijn bezig met kunst, met detailkwesties van muziek, met zeer elitaire dingen. Jullie spelen op uitermate kostbare instrumenten...

- ... andere mensen rijden met een Porsche of een Mercedes waar na een paar jaar alleen nog een hoop schroot van overblijft.

- Maar toch! Er heerst een enorme economische crisis. Het aantal werklozen stijgt. De Nieuwe Armoede neemt hand over hand toe. In Amerika zijn mensen aan de macht die de wereld nog meer onder de kernwapens willen bedelven. En dan de milieuvervuiling. De laatste bossen van Europa die in een schrikwekkend tempo sterven... De vervuiling van de lucht, de verzuring van de regen, de vergiftiging van ons voedsel, het leidingwater dat ondermeer hier in Antwerpen al jaren een te hoge concentratie lood bevat... raakt dat jullie niet?

- Dat raakt ons wel maar wat heeft dat met muziek te maken?

- Je wordt er hoe dan ook mee geconfronteerd. Jullie concert van vanavond werd bijvoorbeeld opgeluisterd door die sirenes van de rijkswacht. Ik heb na het concert even geïnformeerd. Ze hielden een razzia in een jeugdclub vlak bij de kerk. Officieel om drugs te zoeken, maar in werkelijkheid omdat die jongeren actief zijn in de vredesbeweging. Het concert werd er flink door gestoord. Waaraan je ziet dat jullie met je muziek ook niet ontsnappen aan de algemene gang van de geschiedenis en de maatschappij...

Een muziekrecensent die geen besef had van de waarde van haar viool, die zich kennelijk zelfs helemaal niet voor muziek interesseerde... kon dat eigenlijk wel? Maar ze was te moe en te apathisch om zich te ergeren, deze keer. Ze had een eindeloze behoefte aan slaap.

En ze dronk.

Monique ging zo zitten dat haar ene been de hand van de journalist raakte. Dat zijn hand onder haar knieholte lag. Zwart deed alsof hij niets merkte en zette zijn betoog voort:

- Ik weet wel dat er een algemene verrechtsing aan de gang is, en dat de noodzaak om je politiek te engageren minder wordt aangevoeld dan op het einde van de jaren zestig en in de jaren zeventig. We leven in de ‘culture of narcissisme’, maar toch... Vragen jullie je nooit af of het eigenlijk te rijmen valt met de duizenden mensen die dagelijks van de honger sterven, die muziek van jullie?

- Maar aan al die ellende kunnen WIJ toch niets verhelpen!

Buiten was de wind aangewakkerd tot stormsterkte. Een ogenblik luisterde iedereen naar het beuken tegen de ramen. Ergens klonk het geluid van brekend glas. Lidewij had het koud. Haar vader nam het woord.

- Toen de ‘Titanic’ verging bleef de muziekkapel van het schip ook doorspelen, zei hij. Er was geweldige herrie aan boord. De ‘Titanic’, het onzinkbare schip, had te weinig reddingboten, te weinig zwemvesten. Er waren tropische tuinen, sauna's,

sportterreinen, salons met kostbare gobelins en bibliotheken. Maar op de veiligheidsinstallaties was bespaard. Het schip kon toch niet zinken. En toen het verging bleef de muziekkapel doorspelen.

- Wat speelden ze dan? vroeg Siegfried geïnteresseerd.

- Ze speelden ‘Befiehl du deine Wege’.

Siegfried begon het koraal te zoemen.

De storm was een echt winters onweer, met donder en bliksem.

Het was de eerste keer dat Lidewij zoiets meemaakte, bij tien graden vorst.

Siegfried stond op en liep naar het venster, zoemend. Af en toe overstemd door de donder. De bliksemflitsen waren duidelijk te horen: knetterende schichten waarmee een heidense god zijn wrok kenbaar maakte. Ze kleurden de nachtelijke hemel donkerpaars en oranje - de kleuren die ze eens gezien had op een Laatste Oordeel van Lucas... hoe heette hij ook weer.

- Ik ben bang, zei Monique.

Theatraal en geaffecteerd, voor wie haar kende, maar onweerstaanbaar. Ze leunde tegen Zwart aan. Die aarzelde een fractie van een seconde. Sloeg zijn arm om haar heen. Monique verborg haar hoofd aan zijn borst.

Niemand interesseerde zich nog voor de Titanic of voor de toestand van de wereld. Zwart zat in het oor van Monique te fluisteren en Siegfried en haar vader stonden voor het venster. Lidewij dronk. Het laatste beeld dat ze waarnam voor ze wegdoezelde was dat van het lopende taperecordertje met het rood-lichtende speldeknopje dat aangaf dat het toestel opnam. Er viel toch niets meer te registreren?

Haar onuitgesproken protest werd niet vernomen. Ze staarde naar het rode lichtje en realiseerde zich verwonderd dat ze niet wist of ze waakte of sliep.

10.

We worden beroemd, Lidewij. De pers dringt al door tot in onze kleedkamer. Maar je speelt als een lijk. Ben je soms de ruiter van de Apocalyps tegen het lijf gelopen? Zou je nog steeds willen meespelen in een door God gedirigeerd orkest? Maar dan moet je wel ophouden Zijn gezicht open te krabben, Fräulein. Baldung greep met beide handen de leuningen van zijn fauteuil en hees zich overeind.

- Technisch kan ik je niets meer leren, zei hij, integendeel. Ik ben oud en stram en bij jou is alles jong en soepel, je techniek is beter dan de mijne ooit geweest is zelfs. Hij reikte haar de hand. Ze stond op. Hij gaf haar een arm en leidde haar voor een in mahonie gevatte ovale spiegel.

- Kijk, Fräulein, zoals de meeste violisten heb ik vroeger voor de spiegel gestudeerd. Maar in éénenvijftig maakte

ik een ernstige persoonlijke crisis door. Ik leed aan een ongelukkige liefde - zoals onwijze mensen wel meer doen. Ik was al redelijk bekend, maar wat ik deed bevredigde me niet meer. Ik had het gevoel dat ik me uitsluitend met uiterlijkheden bezighield, dat ik vastzat op een eiland. Ik kon niet meer spelen.

- Wat hebt u dan gedaan?

- Ik ben gestorven. En opnieuw geboren.

Lidewij was er zich van bewust dat ze hem met open mond stond aan te staren, maar de verbluffing was sterker dan haar wil.

Ze gaf haar ook iets charmerends, wist ze.

- Ik heb voor de spiegel gestudeerd. Zonder viool.

Baldung keek haar recht in de ogen, maar zijn blik was leeg, als bij een blinde. Het was duidelijk dat hij haar niet zag, en ze zou nooit weten wat hij dan wél zag.

11.

- Kom, Lidewij.

Siegfried gaf haar zachte tikjes op de wang.

- Wat is er?

- We gingen toch bij je vader logeren, dit weekend? Je mantel, hier.

- Mijn viool.

- Die neem ik mee. Je volgt me maar om buiten de stad te komen, Valeriaan.

- Ik rijd wel met hem mee.

- Dat is het zekerste middel om te verdwalen, grapte Zwart. Nee, Monique. Je mag wel met me mee, maar ik volg Siegfried als een kuikentje de hen.

- Goed. We laten Lidewij achterin ziten, dan kan ze doorslapen. Siegfried en haar vader hielpen haar op de been, de deur uit en de auto in. Ze dacht dat ze al opnieuw sliep voor ze goed en wel op de achterbank lag.

12.

Eerst dacht ze dat het een bliksemflits was.

Maar een bliksemflits bevatte geen geluid van brekend glas.

Hij deed ook niet zo'n ondraaglijke pijn.

En ze hoorde hout versplinteren.

Lange stiltes, ontmanteld door naderende sirenes.

Stemmen.

Dezelfde bandopname, telkens opnieuw.

Als opgeschrikte zwermen witte raven vlogen de blauwe stralenbundels van zwaailampen over haar heen. En telkens weer die opname van brekend glas. Waarin ze zo duidelijk het geluid van versplinterend hout hoorde dat het leek alsof het binnen in háár was, dat het versplinterde. Alsof haar pijn, haar helse, ondraaglijke pijn dáár vandaan kwam.

13.

Tegenover haar op de fletsgroene muur hing een kruisbeeld.

De gekruisigde had een hondekop. Er zaten mensen aan haar bed. Ze zag het door haar gesloten oogleden heen, maar ze slaagde er niet in de ogen op te slaan.

- Juist nu, zei iemand. De kritieken zijn schitterend.

Ze kon zich niet bewegen.

- De Christelijke Volksbode schrijft bijvoorbeeld: 'Prachtige viool. Het is eigenlijk een mirakel; menselijkerwijze niet te begrijpen... Sublieme sonates van de diepreligieuze mens Bach. Van pater Schaapdrijvers van de nog jonge maar dynamische platenmaatschappij Alfa & Omega vernemen we bij wijze van primeur dat er plannen bestaan om de sonates door dit jonge maar briljante duo te laten opnemen. Een initiatief dat dient te worden toegejuicht... Parels die in Uw privé-discotheek niet mogen ontbreken. Een hoeksteen van eigentijds muziekbeleven...' En Valeriaan Zwart heeft het vooral over jou, Monique. Hij schrijft dat je een meesterlijke touché hebt. 'Röntgen heeft haar naam niet gestolen, schrijft hij. Ze licht de partituur door alsof ze de kosmische dimensies zichtbaar wil maken. Haar benadering maakt alles nieuw. De sonates klinken inderdaad zoals je ze nog nooit gehoord hebt. Uit een gesprek dat we met haar gehad hebben blijkt dat ze open staat voor de problemen van deze tijd, die ze in haar interpretatie wil integreren, wat een zeer eigentijdse Bach oplevert. Nochtans kan haar vriendin niet helemaal de magistrale benadering van de grote Baldung...'

- Ze beweegt, zei iemand.

Ze kon zich niet bewegen. Er was alleen een siddering door haar heen gelopen.

- Hadden we die Zwart maar nooit gezien.

De stem van Monique, door tranen verstikt.

- Om na dat ongeval nog rustig zijn onnozel stukje te gaan zitten schrijven. En nu zijn cadeautje voor Lidewij. De 'Vier Ernste Gesänge' van Brahms, met een reproduktie van het 'Dodeneiland' van Böcklin op de hoes... je moet maar durven. Het is ronduit cynisch.

- Het is gewoon lompheid, suste Siegfried, hij kent die liederen wel niet.

Wie was de god met de hondekop, die ze nog steeds door haar gesloten oogleden heen tegenover haar aan de muur zag hangen? Er was een duidelijk verschil tussen de klank van een sigarenkist die versplinterd werd en die van eeuwenoud hout. Ze hoorde Monique huilen. Ze hoorde het niet echt, met haar gehoor, maar ze wist het, omdat het binnen in haar was, dat Monique huilde. Het was geen zintuiglijk waarnemen. Het was WETEN.

Ze liep nu over een hellende plankenvloer. Overal waren er roepende, schreeuwende mensen. Er heerste paniek. Wat was er aan de hand? Het was begonnen met kippevel. Met het geluid van een vingernagel van een reus die over metaal kraste. Ze liep zonder precies te weten waar naartoe. Vanuit de verte drongen af en toe flarden muziek tot haar door. Dáár moest ze naartoe. Daar hoorde zij bij.

Ze liep door smalle gangen.

Een labyrint van gangen.

Soms moest ze even halt houden om zich op de heksenketel van geluid te concentreren, om de richting van de muziek te determineren temidden van het geloei van de sirenes en het gehuil van mensen.

Dan weer hollen.

Een deftige oude dame hield haar staande.

- Je gaat de verkeerde kant uit, riep ze in het Engels. Ze had de grootste moeite om zich verstaanbaar te maken. Maar Lidewij schoof haar gewoon opzij en liep door. Voortdurend werden er vuurpijlen afgeschoten. Ze wierpen een spookachtig wit licht op de ijsberg aan stuurboord. De reus die verantwoordelijk was voor haar kippevel. In de ingewanden van het schip explodeerden ketels. Op het tussendek konden de officieren de mensen nauwelijks onder controle houden. De paniek nam nog toe toen de eerste reddingsboten half vol voorbij dit dek zweefden. Honderden mensen verdrongen zich bij de reling: half bevroren, huilend, biddend, vechtend. De officieren hadden de grootste moeite om de mannen weer uit een paar reddingssloepen te halen. Vrouwen en kinderen eerst! Een groep stokers en machinisten probeerden zich met kolenschoppen en ijzeren staven een weg door de menigte te banen in de richting van de boten. Er werd geschoten.

Ze hoorde de muziek nu beter.

Het was een siciliano.

Weer door gangen lopen, trappen op, trappen af. De muziek kwam dichterbij. De langzame driekwartsmaat van een dodendans. Een groepje mensen die vochten om een paar zwemvesten.

Monique zat aan de vleugel.

Ze intoneerde een lied.

Brahms?

Nee, het was Schubert.

'Der Tod und das Mädchen.'

Monique gaf haar een teken. Moest ze spelen? Ze had geen viool meer. Ze wist plotseling dat ze geen viool meer had. Ze werd overvallen door een onuitsprekelijke moeheid. Monique maakte een ongeduldig gebaar. Zingen? Zij?

Monique knikte nerveus.

Maar ze kón helemaal niet zingen.

En ze had een ladder in haar kous. En geen lange japon. Ze kon zo niet optreden.

Op een paar tegen elkaar geschoven stoelen op de eerste rij stond een versleten vioolkist. Ze kreeg een instrument in handen geduwd. Je kon niet zeggen dat het géén viool was.

Op de derde rij zat haar vader. Naast hem: Siegfried.

Ze keek naar Siegfried. Hij knikte haar bemoedigend toe. Ze kreeg tranen in de ogen. Ze wou schreeuwen, ze wou naar hem toe.

Daar was haar inzet.

Hans Baldung en zij speelden Bach. Het concerto voor twee violen. Monique aan de piano, die klonk als een orkest. Het gezicht van Baldung stond buitengewoon treurig. Treuriger dan ze ooit gezien had. Was het om haar? Omdat ZIJ de eerste viool speelde? Ja, warempel. Zij speelde de eerste viool. Zij. En de grote Baldung, het onbereikbare voorbeeld, speelde tweede. Mét haar.

Ze keek naar Siegfried om te zien wat hij over haar dacht. Hij zat ingetogen te luisteren.

Maar de man die met haar samenspeelde was niet Hans Baldung.

Deze was veel jonger, bleker, killer. Het was de man die daarstraks naast haar in de tram had gezeten. Die haar had aangeraakt. Ze werd vervuld van een ontzettende angst. Hulpzoekend keek ze naar Siegfried.

Tot haar afgrijzen was de bovenste helft van diens gezicht veranderd in een blinde vlek. Er was geen neus meer, geen ogen - alleen nog een mond.

En ook die vervaagde.

Siegfrieds gezicht transformeerde zich tot een woestijn van maanlicht waarin ze verloren was.

Was ze dat niet altijd geweest?

In een uiterste poging om zijn gezicht te zien, om eindelijk zijn gezicht te zien, kneep ze haar ogen tot spleetjes, maar er was alleen die vlek huid. Hij was definitief onbereikbaar voor haar geworden. Ze was alleen.

Moest ze sterven voor ze geleefd had?

De man naast haar moest nadrukkelijk de maat aangeven omdat ze trok, omdat ze bleef hangen. Wat haar anders nooit overkwam. Ze wou naar Siegfried toe, maar ze kon niet, ze moest doorspelen.

Ze moest zich tot het uiterste inspannen om de loomheid die ze voelde te overwinnen en om de anderen te volgen. Maar ze kon niet beletten dat de muziek die ze maakte langzaam wegstierf.

Hoewel ze wanhopig doorspeelde stierf de muziek weg alsof ze weggedraaid werd. Uitgefaded als een beeld in een spiegel waar je te lang bent blijven voor zitten bij het invallen van de duisternis.

Tot het volkomen stil was, en de muziek uit vóór ze gedaan was.

Michel Boll
De werkelijkheid als richtingwijzer
De strategie van Bouke Jagt

Hoe mooi afgrijzen en gêne in een diepe zucht samen kunnen gaan laat Bouke Jagt horen aan het begin van het interview: ‘Oh wat vreselijk, wat erg.’

Het stapeltje boeken dat hij ter ondersteuning van het interview tussen ons in op tafel had gelegd was niet compleet. Eén werk, een werkelijk alleraardigst werk, ontbrak. Vergeten zeker. Het is Bouke Jagts poëziedebuut *Gerart van Velsen* uit 1967, een ouverture die te vroeg kwam, want pas in 1978 kwam de produktie echt op gang met de zeer goed ontvangen verhalenbundel *De muskietenoorlog*, later gevolgd door nog vier romans, een dichtbundel en een verhalenbundel. Gelukkig maar dat ik die morgen *Gerart van Velsen* in mijn tas had gestoken, zodat we het toch niet zonder hoeven te stellen, want dat zou jammer zijn geweest. Het onvindbaar geachte werkje is afkomstig uit een bedompt magazijn van de openbare bibliotheek. De bladzijden zaten op sommige plekken nog aan elkaar, want de dichtbundel was in negentien jaar nog nooit uitgeleend. Het debuut:

> In de winter draagt men donkere kleren,
> hooggesloten, grauw, zwartgroen, violet.
> Wanneer men onrustig gaat ijsberen
> vertraagt de zwarte mantel de tred.

of:

> Struiken strekken zich, strakke stammen rekken,
> stormend streven ze voorbij
> Schetterend schalt een trompet; schichtig schrikt
> 't schuimbekkend ros waarop schaterend Velsen.

Waarom zou Jagt dat toch zijn vergeten, vraag je je af. Bouke Jagt zit nog steeds gegeneerd te lachen en verzucht voor de zoveelste keer: ‘Wat erg zeg, a jakkes. *Kun je het niet ergens verliezen*? Ik zit hier werkelijk te rillen, oh afschuwelijk! Dat is nou de pest hè, Nederlands gaan studeren, te veel lezen, dan krijg je dit soort dingen. Ik was een jaar of 23 en organiseerde een poëziewedstrijd in Culemborg. Toen dacht ik: en nou wil ik zelf graag eens iets schrijven. In m'n enthousiasme heb ik allerlei dingen neergezet. Echt een jongetje dat Nederlands studeert en bij allerlei versvormen denkt: hé, dat kan ik ook. Maar dat kan vermoedelijk iedereen.’

Toch is het gezien de thematiek van je latere werk geen toeval dat je er hier al toe kwam het leven van een figuur als Gerart van Velsen tot onderwerp van je gedichten te kiezen.

Ik vond het een figuur die na een heel eind weggeduwd te worden op een gegeven moment toch terugslaat, dat vind ik altijd wel boeiend. Daarom vind ik Willem III, de Nederlandse stadhouder die tegelijk koning van Engeland was, ook zo'n fascinerende figuur. Ik ben nu bezig aan een historische roman over zijn leven en zijn vriendschap met Bentinck. Als militair is Willem III een mislukking - maar hij is een schitterende figuur in de terugtocht. Hij krijgt op z'n donder, verliest, maar is niet verslagen.

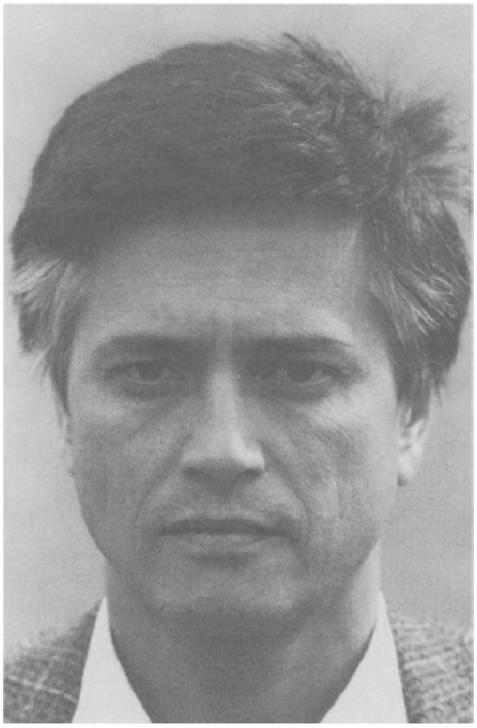
In De muskietenoorlog, *in* IJzeren Chrysant *en ook in je nieuwe verhalenbundel* De geur van traan *spelen oorlog, veldslagen en de krijgsmacht een belangrijke rol. Wat fascineert je daarin?*

Ik heb beslist geen voorkeur voor het leger. Ik ben niet militaristisch, maar ik ben wel sterk beïnvloed door het militaire denken. Ik heb Von Clausewitz' *Vom Kriege* met veel interesse gelezen en herlezen. Ik lees graag boeken over strategie, ik analyseer graag veldslagen en *ik denk in in dat soort termen.* In mijn jeugd zat ik in Indonesië altijd tussen militairen, in het kamp, maar later ook. Mijn vader was militair, later mijn stiefvader ook. Om van huis weg te komen ben ik hier in Holland vervroegd in militaire dienst gegaan, ik heb op allerlei militaire opleidingen gezeten (en ben overal vanaf getrapt), en ik ben als dienstplichtige in Nieuw Guinea terecht gekomen. Het gaat me niet om geweld en militair optreden maar om hoe je iets met *beleid* aan kunt pakken. Een strategie ontwerpen. Het is een koud kunstje om overspannen te raken en op pillen verder te leven en de goot in te gaan. Als je dat niet wilt zul je met *beleid* moeten werken. Zo denk ik in militaire termen, dat is er niet meer uit te branden. Het is een soort geestelijke zelfdiscipline, ik lees die boeken als een metafoor voor het leven.

Aftocht en thuiskomst

Bouke Jagt werd op 5 mei 1942 in Padang op het Indonesische eiland Sumatra geboren, ten tijde van de Japanse bezetting. Zijn stamboom biedt plaats aan een internationaal gezelschap. Zijn overgrootvader was een Zwitsers jurist die honderd jaar geleden in Indonesië emplooi vond als griffier bij het gerechtshof. Diens zoon, Jagts grootvader, werd geboren in Padang en huwde met een vrouw die een Nederlandse vader en een Indonesische moeder had. Ze kregen vijf kinderen, waaronder Jagts moeder. ‘Die kinderen vielen allemaal donkerder uit dan hun moeder, die halfbloed was. Curieus, maar

de wetten van Mendel verklaren inderdaad een dergelijk verschijnsel. Dat waren dus allemaal mensen met een donkere huidskleur en klinkende Duitse namen: Franz Ludwig, Johann Walraven.' Jagts vader was een uit Nederland afkomstige beroepsmilitair uit een Friese familie. 'Toen in Indonesië de oorlog uitbrak en de Japanners het land bezetten werden mijn ouders gescheiden ondergebracht in kampen. Mijn vader ging in krijgsgevangenschap en mijn moeder in een vrouwenkamp, en daar ben ik geboren. Ik heb in het kamp Bankinang gezeten tot de bevrijding. Als het nog drie weken had geduurd hadden veel mensen in het kamp het niet overleefd. Ik lag op dat moment in het kampziekenhuis, het voorportaal van de dood. Ik heb echt het idee dat ik mijn leven te danken heb aan de atoombom. Mijn vader was in 1944 al overleden.' Na terugkeer naar Padang bleken alle familiebezittingen verdwenen en in beslag genomen, en het huis werd door anderen bewoond. Er volgde een tijd van armoede en omzwerving over Sumatra. 'Uiteindelijk kwamen we in Batavia terecht, een hele onrustige en onveilige stad in die tijd. Dat zijn mijn vroegste herinneringen, ik was toen een jaar of vijf, zes. Als je mij vraagt wat het angstigste is dat ik me voor kan stellen dan is dat het geluid van blote voeten over tegels.' Toen eindelijk van overheidswege het weduwenpensioen geregeld was brak er een tijd aan van betrekkelijke welvaart, die plotseling werd afgebroken door de soevereiniteitsoverdracht in 1950. 'We werden afgevoerd naar Nederland en kwamen terecht in een contractpension in 's-Heerenberg, in de winter, vlak aan de Duitse grens. Die sneeuw en dat schitterende kasteel Berg daar hebben een diepe indruk op me gemaakt, het was een soort somber sprookje. Ik ben mijn hele leven al dol op kastelen. Toch was het heel curieus, voor Indische mensen. Maar ik vond het wel prettig, dat was een groot verschil met de rest van de familie. Het is vreemd, maar mij was als jongen altijd ingeprent dat ik een Fries was. En ik had door het overlijden van mijn vader ook een stuk grond in Friesland geërfd, een paar hectare. Dat werkt psychisch door. Toen we in Rotterdam met de boot aankwamen was het voor mijn moeder en de anderen een vreemd land, maar dat gevoel had ik helemaal niet, het was *mijn* land, er zat een stukje in dat van *mij* was. En in die stemming ben ik aan wal gegaan. Ik heb nooit het gevoel gehad: hier moet ik wennen, geen sprake van, ik dacht: hier hoor ik. Dat stuk Friesland is psychologisch zeer bepalend voor me geweest. Ook al door die vreemde afstamming beschouw ik mezelf niet als écht Indisch, al zie ik er wel een beetje zo uit.' Met zijn moeder en stiefvader woonde Bouke Jagt in Rhenen en in het Veluwse Achterveld, een katholieke enclave. Wegens langdurige onmin binnen het gezin brak hij zijn middelbare schoolopleiding af om vervroegd in militaire dienst te treden. Als dienstplichtige werd hij van mei tot november 1963 uitgezonden naar Nieuw Guinea, om daar deel uit te maken van de Nederlandse bezettingsmacht.



Bouke Jagt foto: Michel Boll

Tot 1979 was hij als leraar Nederlands uitgezonden naar Curaçao. Tussen 1979 en 1986 gaf hij les aan een scholengemeenschap in Delft en studeerde hij rechten. Inmiddels is Bouke Jagt in Voorschoten een advocatenpraktijk begonnen. Sinds kort is hij tevens secretaris van de Vereniging van Letterkundigen.

De boeken

Zes van de zeven verhalen van *De muskietenoorlog* spelen in Nederlands Nieuw Guinea onder de aldaar gelegerde Nederlandse soldaten, en één verhaal in Silsterkerk onder middelbare scholieren. In de verhalen is een belangrijke rol weggelegd voor de benauwende en fascinerende geheimzinnigheid van het oerwoud, dat zich haast opzettelijk ontoegankelijk lijkt te houden, en dat meer is dan het decor van de gebeurtenissen. Al vanaf zijn eerste verhalenbundel overtuigt Jagt als een schrijver die in staat is een afgeronde, realistisch aandoende, fictionele wereld neer te zetten. Zijn grootste kracht ligt in het geven van een totaalindruk. Jagt vertoont een voorkeur voor het beschrijven van besloten, aan de meeste lezers onbekende, gemeenschappen als het leven in een Indonesische kustplaats en een gevangenenkamp, het leven binnen de Curaçaose gemeenschap en binnen een streng katholieke enclave op de Veluwe in de jaren zestig. Soms offert hij de psychologische diepgang van zijn personages te veel op aan de constructie van die totaalindruk. (De kwaliteit van de gehele roman is vaak beter dan de afzonderlijke delen, wat als paradoxaal gevolg heeft dat je Jagts boeken het meest waardeert als je ze uithebt.)

Uitzondering hierop vormt de psychologische roman *Pijnboomspook* die een uitputtend verslag geeft van de laatste periode uit het leven van de overspannen leraar Ruart van Nieuwenhuizen, die als gevolg van een ingrijpend arbeidsconflict en de hevige emotionele verwarring veroorzaakt door een haperende, homo-erotisch getinte vriendschap met een leerling, instort, zich eruit vecht en weer instort. In *IJzeren Chrysant* probeert Jagt via het multiperspectief een geschakeerd beeld te geven van het leven in een kamp in Indonesië tijdens de Japanse bezetting. Tegenhanger van deze roman is *Onder de Wolkenwals*, een roman die speelt in Curaçao, waarin het avontuurlijke drugsmokkelverhaal telkens bewust op irritante wijze wordt onderbroken door een auctoriële verteller in de persoon van een jurist, die zich bedient van pronknederlands. Dit indachtig de status die dit taalgebruik en het beroep van jurist hebben in Curaçao. Op nog een andere wijze heeft Jagt de setting van de roman van invloed laten zijn op de vorm en inhoud van de roman: de structuur van *Onder de Wolkenwals* is geënt op de inhoud van het wapen van Curaçao. Mogelijk nog ambitieuzer, maar dan puur inhoudelijk, is Jagts meest recente roman *Bij de gratie Gods*, waarin hij aan de hand van de ontwikkelingen in een dorp op de Veluwe verslag wil doen van de tumultueuze veranderingen en theologische discussies binnen de Nederlandse katholieke kerkprovincie tussen 1965 en 1985.

Jagts poëzie is behalve in de bundel *Wapenrok* te vinden in de romans *Pijnboomstrook* en *Bij de gratie Gods.* De bundel *Gerart van Velsen* heeft slechts curiositeitswaarde en wordt door Jagt niet tot zijn poëtische oeuvre gerekend. Wie het boekje leest begrijpt waarom. In de dichtbundel *Wapenrok*, de tot nu toe enige zelfstandige poëzie-uitgave, vinden we dezelfde thematiek als in het proza, maar nu in een veel lichtere toonzetting, waardoor het romantisch-verlangende aspect ervan duidelijker over het voetlicht komt.

In de binnenkort te verschijnen verhalenbundel *De geur van traan* verzamelde Jagt een zestal korte verhalen, waarbij opvalt dat hij zijn thematiek enerzijds op een minder opvallende manier onderbrengt in verhalen met een meer fictioneel en minder autobiografisch karakter en anderzijds de thematiek verbreedt. Dit met name in de drie oorlogsverhalen die door het ontbreken van een duidelijke anekdotische structuur op het eerste gezicht een oppervlakkige indruk maken.

Jagts werk moet in de eerste plaats realistisch worden genoemd. Het autobiografische aspect is minder essentieel. Jagt baseert zich vrijwel altijd op historische gebeurtenissen, documenten (van geschiedkundige werken, werken over militaire strategie, theologische geschriften tot krantenberichten), kortom op controleerbare feiten die een raamwerk bieden dat hij inkleurt en tot leven brengt met autobiografisch materiaal, soms onverhuld maar vaker enigszins door de verbeelding vervormd. De teneur van de recensies is door de jaren heen ongeveer dezelfde gebleven: naast enthousiaste reacties ook zeer negatieve.

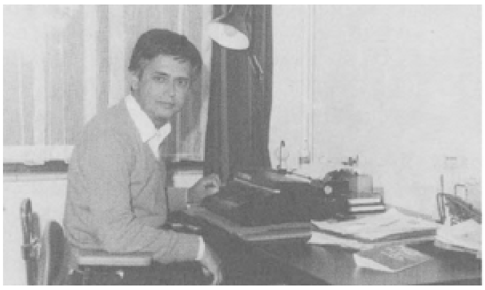
De muskietenoorlog

Als we Gerart van Velsen *even beschouwen als een mislukt schot voor de boeg, dan is de verhalenbundel* De muskietenoorlog *uit 1978 een betrekkelijk laat debuut.*

Ik wilde eerst afgestudeerd zijn. Ik heb altijd al geschreven. Toen ik begon te schrijven om te publiceren had ik een schema gemaakt met daarin alle boeken die ik wilde schrijven. Dat is tot nu toe aardig gelukt. Ik zie die serie boeken als een geheel. Het boek waar ik nu aan schrijf, *Koningsgambiet*, is in zekere zin de tegenhanger van *Pijnboomspook* uit 1979 en wordt daar ook al in aangekondigd. Het boek dat ik daarna zal schrijven wordt de tegenhanger van *Ijzeren Chrysant.*

Aanvankelijk werd ik nog wel eens verward met de kinderboekenschrijver Bouke Jagt, reden waarom ik me de eerste jaren gepresenteerd heb als Bouke B. Jagt. Ik heb Bouke Jagt ooit nog eens ontmoet. Indertijd werkte ik bij het GAK in Amsterdam en op een dag merkte ik dat mijn collega's zaten te giechelen, ze hadden een dossier gevonden met mijn naam erop. 's Middags ben ik meteen in de tram gestapt naar de Rozengracht, waar Jagt woonde. Aangebeld, en ik werd binnengelaten. Het was een enorm grote vent, hij zat daar in een soort kraakpand met kranten op de vloer en een krat pils in de hoek van de kamer. Hele verhalen hield hij. Ik heb niet mijn naam genoemd, ik heb heel flauw gezegd dat mijn naam Van Velsen was, ik weet niet goed waarom. Later, in 1981, is hij overleden. Er belde wel eens iemand voor hem op en ik kreeg wat brieven die voor hem bestemd waren. En ze hebben ooit eens zijn foto bij een recensie van één van mijn boeken gezet.

Zes van de zeven verhalen in De muskietenoorlog *spelen in Nieuw Guinea. Je bent daar zelf als dienstplichtige in 1963 geweest, toen de zogeheten Nieuw Guinea-crisis op haar hoogtepunt was. Met wat voor idee liep je daar rond, hoe dacht je over de Nederlandse politiek?*



Ik moest erheen, en daar kon je niet makkelijk onderuit. Ja, als je je polsen doorsneed, dan mocht je thuis blijven. Ik had een voetbalknie, moest eigenlijk geopereerd worden, maar dat gaf niet. Ik had geen echte visie, vond eigenlijk wel dat wij daar wat hadden te verdedigen. De enige van onze troep die fel tegen onze aanwezigheid was was Aad Nuis. Die werd bijna beschouwd als een soort

landverrader. Ik vond hem heel moedig. Hij stond daar alleen tegenover de rest, maar hij bleef bij z'n mening dat het verkeerd was. Achteraf zeg ik: het is heel onverantwoordelijk geweest van onze regering.

In het gedicht 'Nieuw Guinese soldaat' uit de bundel Wapenrok *noem je Nieuw Guinea zelfs 'het paradijs.'*

Dat had niet met politiek maar met mezelf te maken. Ik had het thuis heel slecht gehad, en daar leefde je totaal buiten de tijd. Je had een aantal goede kameraden, je was volstrekt zorgeloos: drinken, klaverjassen, zwemmen. Een periode zonder enig gevoel voor verantwoordelijkheid. En toen ik terugkwam zat ik meteen weer in de knellende zorgen.

Er zit meer dan tien jaar tussen je verblijf in Nieuw Guinea en het moment dat je de verhalen schreef. Gaf dat geen problemen?

Toen ik er was heb ik niet alleen goed om me heen gekeken, ik maakte er ook een gewoonte van elk vogeltje en iedere plant die ik niet kende op te zoeken. Het is vrij gedetailleerd beschreven, maar het klopt. Ik heb bovendien vanaf m'n achttiende jaar dagboek bijgehouden, daar put ik uit.

Die beschrijving van koppensnellersrituelen in het verhaal 'Snelstroom op celluloid' (over een Amerikaanse filmer die binnen weet te dringen in een koppensnellersstam maar die te ver gaat in zijn poging om de koppensnellers ten behoeve van zijn film in actie te laten komen, wat hem fataal wordt), is die ook uit eigen ervaring?

Nee. Ik heb er wel wat van gezien, maar dat was totaal oninteressant, een beetje gehuppel enzo. Ik meen me te herinneren dat ik me deels heb laten inspireren door missietijdschriften. Ik heb dat verhaal overigens geschreven naar aanleiding van een waar geval. Rockefeller is daar in die buurt verdwenen, althans er bestaat een theorie dat hij daar opgegeten is door die Asmatters, van een aantal verdachten bestaan nog foto's. Daar ging het me om in het verhaal, geen reconstructie, maar een analoog geval.

Ik proef een zekere gevoeligheid voor discriminatie uit de verhalen, ook in de roman IJzeren Chrysant *speelt het een rol. De vanzelfsprekendheid waarmee blanke Europeanen zich verheven voelen boven de inlanders.*

Dat heb ik er niet bewust ingelegd. Zelf heb ik nooit discriminatie aan den lijve ondervonden. Ik beschouw me ook helemaal niet als een Indische jongen. In Winterswijk riepen ze op straat eens pindachinees naar me en dat drong pas tot me door toen ik al weer thuis was. Ik kwam niet op het idee dat ik ermee bedoeld werd.

Het verhaal 'Koortsdansen', waarin een soldaat op geheimzinnige wijze krimpt, doet op opzichtige wijze denken aan 'Wat gebeurde er met sergeant Massuro' van Harry Mulisch

Dat wordt vaker gezegd ja. Ik zie het zelf ook wel, nu. Die verwantschap is onbewust ontstaan. Bij Mulisch staan trouwens allerlei fouten over Nieuw Guinea, en zinnen als: 'Massuro schoot de apen rijdend uit de boom.'

Misschien waren het ontsnapte circusapen.

Niettemin bewonder ik het werk van Mulisch, maar evenzeer het werk van Hermans. En Wolkers, daar neem ik mijn pet voor af, die had al lang de P.C. Hooftprijs moeten krijgen. Als ik echt voorbeelden aan moet wijzen dan Thomas Hardy en Graham Greene wat betreft de plotopbouw, Hemingway in de woordkeus en wat thematiek en karakters aangaat Tolstoi - wat klinkt dat vreselijk hè, al die grote namen.

Opvallend in veel verhalen van De muskietenoorlog *is dat je telkens een individu plaatst in een omgeving die hem volstrekt afwijst, en in deze gevallen is dat vaak het oerwoud. Dat is iets wat in je later werk veel terugkomt.*

De parallel is nooit tot me doorgedrongen. Maar het zegt me wel wat, ja. Die wisselwerking tussen individu en omgeving heeft me altijd aangesproken, om die reden heb ik in mijn rechtenstudie ook voor het staatsrecht gekozen. Dat fascineert me ook in Willem III, tot zijn zestiende jaar was dat een volstrekte underdog, die op een barre manier vernederd werd. Een eenling, maar dan toch wel een hele vitale, één die zeer vastbesloten was.

Het oorlogsbedrijf beschrijf je in De muskietenoorlog, *maar ook in* IJzeren Chrysant *en* De geur van traan, *op een weinig heroïsche manier. Als er al doden vallen dan zijn het sukkelaars die tegen een verdwaalde kogel oplopen, je brengt in het algemeen een bangig type soldaat op de been.*

Zo heb ik het zelf ook ervaren. Ik geloof al die verhalen over heldhaftigheid ook niet zo. Iemand die echt vol ijzer en heroïsche idealen aan het front komt ligt binnen een minuut te huilen.

Na De muskietenoorlog *ben je nooit meer op Nieuw Guinea teruggekomen.*

Dat is vanwege mijn planning. Het ligt van tevoren vast: één deel over Nieuw Guinea, één boek over Curaçao, één dat speelt in Wassenaar, één over Indië, één over Achterveld, enzovoort. En dan de gedichtenbundels en de nieuwe verhalenbundel om het verspreide werk in onder te brengen.

Dus je graast systematisch je hele oeuvre af dat als een weiland van je voeten tot aan de horizon vóór je ligt?

Ik leef zeer dicht bij de dood. Dat klinkt dramatischer dan het is, maar ik heb echt vanaf mijn kindertijd steeds doden om me heen gezien. Om te beginnen in het kamp, en verder ook in Indonesië. Tot twee keer toe lagen er bij ons in Batavia 's morgens dode figuren in de tuin. Zelf ben ik een keer of vier, vijf op het nippertje aan de dood ontsnapt door ziekte, ongeval. Hier in Nederland overleed mijn broertje, en toen ik in dienst was in Nieuw Guinea zijn er vijf van mijn kameraden omgekomen. En later heb ik ook een paar keer meegemaakt dat ik dacht dat ik heel gauw dood zou zijn. Door die achtergrond leef ik alsof ik volgend jaar de pijp uit kan gaan. Een ongewisse toekomst kan ik niet verdragen, en daarom plan

ik. Dat ik nu advocaat ben is zeer lang geleden gepland en dat ik over een aantal jaren iets anders zal doen, ook. Waarom? Anders krijg je een chaos en ik heb een hekel aan chaos.

En komt het altijd uit zoals je het gepland hebt?

Nooit!

Maar omdat je altijd wel 60% realiseert is het toch de moeite waard.

De personages

Heeft die angst voor onzekerheid misschien iets te maken met je jeugdjaren in Indonesië?

Dat mag je zeker zeggen, ik denk dat ik altijd in een bedreigde positie heb geleefd. Niet alleen omdat ik geen vader had en als gevolg van het instorten van Indonesië en dat zwerven, maar ook door mijn stiefvader, die ik als bedreigend heb ervaren, en het feit dat ik na mijn diensttijd in Nieuw Guinea met niets stond.

Dat ouderloos opgroeien, laat ik het het weesjongensthema *noemen, is zo'n beetje een rode draad door je hele werk. Ruart van Nieuwenhuizen uit* Pijnboomspook *is een weesjongen die z'n verleden uit wil zoeken, Abel uit* Bij de gratie Gods *heeft nog wel een moeder, maar die zit onbereikbaar in een inrichting, zelfs wanneer je, zoals in het titelverhaal van je laatste bundel,* De geur van traan, *een verhaal in de middeleeuwen situeert dan is de hoofdpersoon ouderloos.*

Dat klopt. Ik heb mezelf altijd een wees gevoeld. Dat gaat gepaard met een gevoel van existentiële eenzaamheid - ik hoop daar ooit nog overheen te groeien.

Ondanks alle variatie en verschillen tussen je boeken, vertonen de meeste van de hoofdpersonen dezelfde trekken. Behalve dat de meeste van hen opgegroeid zijn bij stiefouders in een dorp waar ze vanwege het feit dat ze geen dialect maar ABN spreken een vreemde eend in de bijt zijn, staan ze vaak geïsoleerd, moeten ze zich omhoogvechten, en zijn het eigenzinnige figuren. Vaak komen ze zonder het te willen in een onaangename uitzonderingspositie terecht. Er wordt ze van alles aangedaan en ze worden tegengewerkt.

Maar ze doen het ook zelf hè, alleen hebben ze het niet in de gaten, of te laat.

Die hele cluster van karakteristieken, in hoeverre is die op jezelf van toepassing?

Helemaal, je beschrijft daarnet zo ongeveer mijn levensverhaal.

Is dat niet wat larmoyant, zo'n uitvergroting van je eigen getob door het in al je personages onder te brengen?

Nee, ik ben ervan overtuigd dat het bovenindividueel is, iedereen maakt dat mee. Ik las laatst in een boek van een Engelsman die over een minister opmerkte: ‘als je ergens de macht hebt dan betekent dat dagelijkse uitputting, constant gezanik aan je hoofd, doorlopende vernederingen, toenemende onmacht en een doorlopend geconfronteerd worden met je eigen tekorten en vergissingen.’ Ik denk dat het voor

iedereen opgaat. Toen ik het las dacht ik: nou hoor je het eens van een ander. Dat vind ik zo schitterend aan Willem III, er is iets dat gedaan moet worden en hij doet het, en alle partijen zijn tegen hem, zelfs de mensen die hij het leven redt zijn tegen hem, door de botte, humeurige manier waarop hij het doet. Bewonderenswaardig, iemand die helemaal niet geïnteresseerd is in populariteit. Dus ik zie mezelf wel zo, maar niet als een uitzondering, en iemand als Ruart van Nieuwenhuizen bijvoorbeeld uit *Pijnboomspook* ziet zichzelf ook niet als een uitzondering.

Het is wel erg vaak één tegen allen.

Maar dat geldt toch voor ieder mens, de tegenwerking die je ondervindt van mensen die je in de weg staan, of die graag op dezelfde plek willen staan. Ik kan me vergissen hoor, want ik bekijk het vanuit m'n eigen optiek. Ik wil maar zeggen, wie ik ook zou nemen als onderwerp, dat zou er uitkomen.

De lege plek

Het aardige is dat je het zelfs projecteert in de figuur Reyer Spandijk in de roman IJzeren Chrysant. *Een Nederlandse sergeant-majoor die het goed bedoelt, maar die door een samenloop van omstandigheden en verdachtmakingen van argwanende mede-krijgsgevangenen in het kamp de schijn tegen zich krijgt en alleen komt te staan. Wie een aantal suggesties uit verschillende werken combineert komt er achter dat je met die figuur je vader verbeeld hebt. Heb je* IJzeren Chrysant *geschreven om de lege plek achter je op te vullen?*

Dat zou best kunnen ja. Ik heb mijn vader nooit gekend, nooit gezien zelfs. Hij was sergeant-majoor en werd ondergebracht in een krijgsgevangenkamp. Hij zat eerst in het kamp Glugur, en hij zou worden doorgestuurd naar het kamp Pakabaru, over zee, in een troepenschip met zo'n 1200 andere krijgsgevangenen. Het schip is getorpedeerd door een Amerikaanse onderzeeër, de Trident, op 20 juni 1944 ter hoogte van Tanjuntiram en hij is verdronken. Van ooggetuigen heb ik gehoord dat hij teruggegaan is het ruim in, om een gewonde vriend te redden. Hij ligt daar nog steeds op de zeebodem, want het schip is nooit geborgen. Ik ben er een keer naartoe gegaan, naar die plek. Ik was er al eens overheen gevlogen, als kind met mijn moeder op weg naar Singapore, en langs gevaren op de terugweg naar Holland en toen dacht ik: ik ga terug. Het was in de ramadan. Ik heb de precieze plek uitgezocht, ben gaan informeren in een dorpje in de buurt. Met twee gidsen ben ik er toen naartoe gevaren, in een prauw. Dat was zeer aangrijpend. Ik ben wat heen en weer gaan kruisen over de plek waar hij lag, die gidsen werden almaar nerveuzer en kribbiger. Ik dacht steeds: hier onder die golven ligt een geraamte en ik heb nu dezelfde leeftijd als mijn vader toen hij stierf. Maar dat heb ik niet gebruikt in de roman. Het staat wel in mijn dagboek, met allerlei meer larmoyants natuurlijk hè. Wat er zich in Padang en in de kampen heeft afgespeeld weet ik natuurlijk niet uit eigen ervaring, maar ik heb het zoveel mogelijk nagetrokken, informatie over m'n vader inge-

wonnen bij getuigen.

De feiten

In IJzeren Chrysant *en ook in andere historische verhalen over de Tweede Wereldoorlog, de middeleeuwen, geef je je veel moeite alle feiten tot in detail waarheidsgetrouw te laten zijn in de reconstructie van het tijdsbeeld.*

Dat geeft een hele hoop voorbereiding, ik zoek alles na in de bibliotheek. Haast alsof ik een juridisch pleidooi maak, alles, tot aan de meest recente gegevens. Uiteindelijk gebruik ik op z'n hoogst vijftien procent van die gegevens, het topje van de ijsberg dat boven het water uit steekt. Dat doe ik ook allemaal voor het geval iemand zegt: ja maar wat u nu beweert dat is flauwekul. Dat wil ik voorkomen. Als het mogelijk is dan ga ik meestal ter plaatse nog eens kijken hoe de situatie eruit ziet.

Wat vond je dan van Jeroen Brouwers' Bezonken Rood *waarin de beschrijving van het leven in een Japans kamp allereerst een produkt van de verbeelding was, tot ergernis van o.a. Rudy Kousbroek, die Brouwers wees op allerlei onjuistheden.*

Ik zou het niet op Brouwers' manier schrijven. Je bent wel vrij als romancier maar je moet niet kletsen, je moet weten waar je over schrijft. Misschien is dat wel juridische training: eerst kijken en je documenteren en dan pas met een interpretatie komen. Als ik niet geloofde dat de waarheid achterhaalbaar is, dan was ik geen jurist geworden. Brouwers beschrijft dingen die onjuist zijn, en dat irriteert bij het lezen, hoewel ik zijn evocatief talent zeer bewonder.

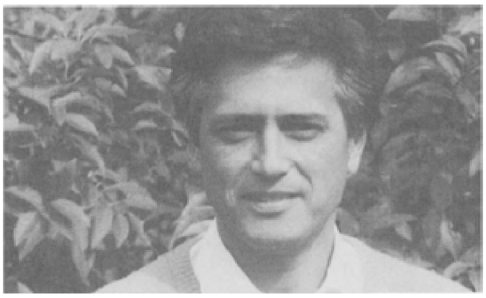
Het lijkt een soort credo van je te zijn dat je altijd schrijft vanuit controleerbare gegevens.

Ja, ik hou niet van blijven drijven op je emotionaliteit.

Maar neem nou bijvoorbeeld het verhaal 'Terugkeer naar Holland' uit De geur van traan, *over een clubje soldaten op weg door de linies naar huis. Dat verhaal gaat over een jongen wiens psyche vrijwel onontvankelijk is voor ervaringen en indrukken, alles gaat langs hem heen, ook dat er een bepaalde vriendschap is ontstaan tussen hem en een kameraad. Op het moment dat hij het zich realiseert verongelukt die jongen bij een treinongeluk in Limburg. Dat ongeluk is een historisch gegeven, echt gebeurd - maar je had het net zo makkelijk zelf kunnen verzinnen, zo'n toestand is dat ook niet. Waarom moest het echt gebeurd zijn?*

Ik *moet* een check op de werkelijkheid hebben, zo zit ik in elkaar. Ik *ben* hyperemotioneel. Als ik alleen op mijn emotionaliteit afga zit ik eind van de maand in Endegeest. Het leven is gericht op de toekomst, heel onzeker. De enige check op de toekomst is het verleden, en daar gebruik ik o.a. het schrijverschap voor. Ik moet een bepaalde richtingwijzer hebben om me aan vast te klampen. Ik weiger ook te geloven aan *Die Welt ist meine Anschauung*, dat is *niet* het geval. De wereld om mij heen is niet wat dit ene mannetje er in zijn kamer bij de lamp van denkt. Voor ik ga schrijven maak ik meestal een opzet, zo van: ik wil dit en dat bereiken, langs die en die thema's, en met gebruik van die motieven. Ik raadpleeg veel bronnen, voor de

nieuwe roman *Koningsgambiet* bijvoorbeeld de hele correspondentie tussen Willem III en Bentinck, proefschriften enzovoort. Uiteindelijk maak ik een soort synopis en die vul ik in, een soort werktekening, die onderweg nog wel eens verandert. De stukken die me emotioneel veel zeggen, die maak ik eerst, vooruit. En vervolgens moeten er bruggen gebouwd worden. De eerste versie schrijf ik met de hand, in grote emotionele golven, bijvoobeeld in een weekend aan een stuk door van 's morgens zeven tot 's avonds half twaalf. De volgende vier, vijf versies gaan door de typemachine.



Bouke Jagt
foto: Michel Boll

In het titelverhaal van De geur van traan *is de hoofdpersoon en de thematiek ongeveer dezelfde als in de rest van je oeuvre, waarom moet het verhaal persé in de elfde eeuw spelen?*

Vanwege de continuïteit, een suggestie van eeuwigheid. Het geeft een bevestiging, een doorgaande lijn, en daar ben ik er één van.'

Als je een historische roman of een historisch verhaal schrijft, staat dan de reconstructie van het tijdperk voorop of zoek je primair figuren waarin je je thematiek onder kunt brengen?

Het gaat me om de mensen. De relatie tussen Willem III en Bentinck bood een prachtige vorm voor me om op te vullen met eigen gevoelens.

De kritiek

De kritieken op je debuut waren over het algemeen erg gunstig, maar bij latere boeken heb je behalve redelijk gunstige kritieken ook zeer negatieve beoordelingen moeten incasseren. Ik ben zo vrij me even tot de ergste te beperken. Den Boef in de Volkskrant over Onder de Wolkenwals: *klavarskribo-eruditie en slordig perspectief; Kusters in NRC over* Pijnboomspook: *ongelooflijk slechte stijl; Huizing in Het Nieuwsblad van het Noorden over* IJzeren Chrysant: *de stijl is vreselijk en benadert die van een slecht jongensboek. Hoe komen dergelijke kritieken op je over en welke invloed gaat ervan uit op je volgende werk?*

Ik denk dat als je gaat publiceren dat je *dus* vraagt om kritiek, dat je *dus* moet accepteren dat sommigen hele-

maal over hun nek gaan. Daar moet je niet over zeuren. Dat ten eerste. En of je er nou diep van onder de indruk moet raken, dat is een tweede. Lang niet alle kritieken zijn even zorgvuldig. Invloed op m'n werk heeft het nooit, dat kan bij mijn werkwijze ook haast niet, ik werk nu eenmaal in een schema, de boel ligt vast en ik laat me niet van de wijs brengen. Zelfs al zou die kritiek op de stijl van een bepaald boek terecht zijn, dan komt ie te laat. De woordkeuze van bijvoorbeeld *Onder de Wolkenwals* was totaal anders dan die van *IJzeren Chrysant* waar ik al een tijd mee bezig was toen deze of gene zijn kritiek uitte op de stijl van *Onder de Wolkenwals.*

Dus ook als er op den duur een soort eenstemmigheid ontstaat trek je je er niets van aan.

Nee. Ik ben altijd alweer ver op streek met een volgend boek, en daar ben je zo druk mee bezig dat je die recensies verwaarloost. Bovendien, je kunt onmogelijk schrijver zijn als je een zwak ego hebt dat gauw benard wordt, je moet tegen een stootje kunnen. Het vervelende is ook dat ik lang bij een uitgever heb gezeten, Elsevier, die zijn naam tegenhad, en dat werkt ook door in hoe een recensent je werk benadert.

Vind je jezelf geslaagd als schrijver, ben je tevreden?

Als mij dit jaar de moord steekt, dan denk ik toch tevreden terug aan een drie-, viertal gedichten dat ik heb geschreven, zo'n drie verhalen en in ieder geval één roman, *Pijnboomspook*, die zullen blijven. Ik weet niet of iemand bevoegd is om dat van zijn eigen werk te zeggen hoor. Ik heb het wel gehad een paar jaar geleden dat ik opeens in een bedreigende situatie verzeild raakte in Batavia, ik bedoel Djakarta, een steekpartij, en dat ik toen dacht: nou ja, die boeken liggen er toch in ieder geval. Met al de beperktheden en fouten houd ik van *Pijnboomspook.* Je kent dat verhaal van die tapijtwevers die in een perfect werk verplicht een fout maken, nou, zo ver ga ik niet, ik doe het onverplicht, maar ik geloof niet in volmaakte produkties. Neem *Oorlog en Vrede* en het werk van Thomas Hardy, die gaan af en toe flink in de fout, daar kan ik ernstige kritiek op hebben en toch koop ik het en hecht eraan.

Je haalt oplagen waar de modale auteur heel tevreden mee zou zijn, maar toch ben je niet echt naar een breed publiek doorgebroken, je bent als auteur ook niet vreselijk bekend.

Dat heeft de tijd. Dat is één van de dingen die ik vooraf bekeken heb: kan ik op die markt werken of niet? Kan ik op een voor mij aanvaardbare manier iets bereiken, zonder op het sociale vlak met critici aan te hoeven pappen, wat nogal eens gebeurt, en zonder te proberen de televisie te halen. Ik heb toen bij een dertigtal gevestigde auteurs bekeken hoelang het heeft geduurd voordat ze echt bekend waren, en dan zie je dat het zo'n achttien tot twintig jaar is, als het al gebeurt. En dan zie je ook mensen er onderweg mee ophouden. Ik ben in 1978 begonnen met het idee: als het 1996 wordt, dan moet ik ongeveer bekend zijn. En als het niet lukt, nou ja, dan heb ik gelukkig onderhand ook nog een paar andere dingen gedaan. Je moet proberen zo goed mogelijk te werken en daarmee houdt het op. Ik heb geen enkele invloed bij de belangrijkste periodieken, en ik zit ook niet bij één van de vijf topuitgeverijen.

Een achttienjarenplan? Meen je dat serieus?

Ik ben een eenvoudig man, je hebt mij niet horen vertellen dat ik zo intelligent ben. Ik heb enkele vaste punten.

Dat zal wel enige hilariteit geven.
Oh dat mag best, dan hebben ze ook eens iets leuks. Waarom ik schrijf? Ik denk dat ik schrijf vanuit een tekort. Ik ben geen man voor grote gezelschappen of grote vriendenkringen. Ik ben helaas een traag mens, reageer nogal secundair. Morgenochtend schieten me opeens betere antwoorden te binnen op jouw vragen. Maar met dat schrijven kan ik iets belijden, en ik belijd iets dat niet individueel is, denk ik. Wat in *Pijnboomspook* staat hebben duizenden mensen meegemaakt, en zo ontstaat er een soort communicatie, verbeeld ik me. Ik heb zeer veel brieven gehad naar aanleiding van *Pijnboomspook*, mensen die zich erin herkenden.

Maar moeten is er niet bij?
Nee. Ik vind het prettig om te doen. Ik heb altijd geschreven en dat zal zo blijven. Ik weet niet of ik door kan gaan met publiceren, misschien wil op den duur geen hond het meer lezen. Je leeft als schrijver op twee manieren. Wat je ervaart dat sla je op en gebruik je nog eens, en dat is iets heel bevredigends.

Pijnboomspook

HET GEBOUW WAS VOL FEESTRUMOER,
toen Frans je lallend trouw zwoer.
Omdat je een opkomende paniek ervoer,
om een schokgolf van emoties te beletten,
nam je de wijk.
Op de winterse dijk
bij het overschakelen om vaart te zetten
laaide door der sprokkelkruinen silhouetten
een hemel van watergroen paarlemoer.

Veel recensenten zagen in Pijnboomspook *een afrekening, een wraakzuchtig bedoelde sleutelroman. De roman speelt voor een groot deel op een middelbare school en op de Haagse School voor Taal- en Letterkunde, van bepaalde collega's worden de onhebbelijkheden en karakterzwaktes royaal uitgemeten, terwijl ook de jongen Frans, op wie de hoofdpersoon Ruart van Nieuwenhuizen verliefd raakt, er niet gunstig afkomt - net zo min als Ruart zelf overigens.*
Het is een sleutelroman, maar wraak? Nee, dat werkt zo niet. Het is natuurlijk wel zo dat het schrijven, die belijdenis van wat je ervaart, bij mij toch vooral wordt gevoed door conflicten. Je hebt schrijvers die uit blijheid schrijven, neem Gorter bijvoorbeeld. Nou, ik niet, ik zit in de conflicten, en wat je al opperde: de eenling tegen de groep.

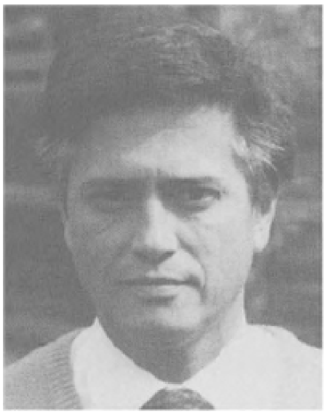
Het feit dat het een emotioneel en onaf boek is, is dat weloverwogen of misschien ook voor een deel onvermogen? Dat is opzet geweest.

Vergeleken met het debuut vallen de wijdlopigheid en de enorme thematische overdaad erg op.
Ja, maar dat heb ik bewust gewild, want in die tijd (eind jaren zeventig) was het mode een roman te schrijven met maar twee of drie hoofdpersonen, waarin niets gebeurde en in een kale omgeving, en ik dacht: daar moet mijn boek even ver vanaf liggen als de Noordpool van de Zuidpool, dus ik moet een roman hebben barstensvol mensen en overvol thema's, want dat is het leven, voor mijn gevoel. Ik vind het leven adembenemend.

Pijnboomspook *is in aanleg sterk autobiografisch. Is het een therapeutische roman, heb je geprobeerd de sores van je af te schrijven?*
Nee, niet bewust. Daar heb ik mijn dagboeken voor. Nee, de aanleiding lag op Curaçao, bij een vergelijkbaar geval met een collega, die er werkelijk helemaal aan kapot ging en dat heb ik gecombineerd met wat ik zelf meemaakte en met een vervelende kwestie over een arbeidsconflict.

Ik heb het idee dat de kritiek de literaire constructie van Pijnboomspook *een beetje over het hoofd heeft gezien. Het boek werd vooral beschouwd als een ongekunstelde hartekreet.*
Nou, dat is uitstekend, het is toch een soort hartekreet, die eenzaamheid en dat verlangen naar vriendschap van Ruart van Nieuwenhuizen. Maar inderdaad, je moet niet onderschatten dat die indruk met literaire middelen gewekt wordt, het is natuurlijk niet zo dat je met wat dingen noteren, op papier kwakken van emoties en stukjes overschrijven uit dagboeken zo'n boek bij elkaar schrijft. De lijn van het arbeidsconflict dat die man met zijn school uitvecht zit er vanaf het eerste hoofdstuk al in, en het thema van de vriendschap ook van het eerste tot het laatste hoofdstuk. Het zou wel een buitengewoon harmonisch leven zijn waarin alles zo op tijd voorkomt.

Pijnboomspook *is heel onbevangen en ongegeneerd geschreven. Niet zozeer seksueel vrijmoedig als meer in het totaal uitbeelden van de hoofdpersoon, ook in al zijn truttigheid.*
Ja. Je wordt er wel een beetje wiebelig van soms.



Hoe zou je zelf de thematiek in een paar regels samenvatten?

Dat ik denk dat voor sommige mensen niet alles ophoudt met het huwelijk en dat het mogelijk is om in een aantal gevallen een zeer intense vriendschap te hebben, en dat je daar dan de prijs voor over moet hebben hoe anderen dat zullen interpreteren.

Je bedoelt dat ze die vriendschap als homoseksualiteit opvatten? Maar dat is het in het geval van Ruart van Nieuwenhuizen toch ook?

Ja, zo is het ook wel min of meer bedoeld. In *Pijnboomspook* lukt het niet een dergelijke vriendschap te verwezenlijken. Nu schrijf ik als tegenhanger van *Pijnboomspook* de historische roman *Koningsgambiet*, over de relatie tussen Willem III en Bentinck, die wel heel goed is verlopen, Willem is zelfs in zijn armen gestorven, en daarbij was Willems huwelijk heel goed, dat is de ideale situatie voor mijn boek.

Criticus Frans de Rover kwam op grond van de tekst tot de conclusie dat Ruart van Nieuwenhuizen homoseksueel was en dat het compromis van het huwelijk én vriend daarom slecht was.

Dat kun je vinden. Ik denk er in dit geval niet zo over. Als ik een goede, inspirerende, vriend zou hebben, waarmee ik levenslang een relatie zou kunnen krijgen als Willem III met Bentinck, dan zou ik geen moment aarzelen. En ik weet niet hoe ver dat gaat, of dat seksueel is. Dat hoeft niet per se. Maar dat er een sterk erotisch element in zit, dat wel. Als je het wilt zien dan zit er in het geval dat je veel van je moeder houdt ook een element van moederbinding in, of als je veel van je dochter houdt misschien een vleugje incest, *ik* ben niet bang voor zulke gevoelens.

Ook waar in de rest van je verhalen en romans homoseksualiteit voorkomt is het altijd meer een natuurlijke uitbreiding van heteroseksualiteit dan een afwijzen van de heteroseksualiteit.

Ik zie het inderdaad als een soort compensatie. Er zit een bepaalde eenzaamheid in die personages: geen familiebanden, enzovoort. Er wordt naar een opheffing van die eenzaamheid gezocht. Misschien ligt daarin ook wel mijn fascinatie voor de Middeleeuwen, toen lagen die grenzen wat ruimer.

Ik heb veel brieven gekregen naar aanleiding van *Pijnboomspook*, zeer veel mensen hebben zich erin herkend. Iemand schreef zelfs: je hebt zeker van mijn geval gehoord. Het aardige is dat er drie jongens in mijn omgeving waren die meenden dat ze model hadden gestaan voor de scholier in het boek, die Frans den Baas. Eigenlijk is er niet zo gek veel gebeurd toen, zoals het in het boek staat heeft het zich niet voorgedaan. Petrarca heeft Laura ook maar één keer gezien, meen ik, aan de kerkdeur. Wat zich in werkelijkheid heeft voorgedaan dat is misschien heel burgerlijk en kort en weinig

geweest, maar ik vind dat ik wel het recht heb om het vergroot op te zetten, om het aan te grijpen om dat enorme vriendschapsthema, dat ik fascinerend vind, mee op te zetten. Wat dat betreft zit er een element van mystificatie in, maar de delen die

gaan over het arbeidsconflict op die school en de handelwijze van mijn collega's, dat is bijna letterlijk uit de werkelijkheid overgenomen.

De verteller

Is één van de redenen waarom je schrijft niet ook een soort vertelwellust? Er is een bepaald soort hevige scènes waar je echt breeduit voor gaat zitten. In Onder de Wolkenwals *de orkaan en de verdrinkingsscènes, in* IJzeren Chrysant *het bombardement en het zinkend schip, in* Bij de gratie Gods *een beestachtige verkrachting en boer Immerzeel die een beroerte krijgt in een stal en aangeknaagd wordt door de varkens.*

Een vertelwellust wil ik het niet noemen. Dat het opvalt is omdat er in de huidige generatie schrijvers bijna niemand is die in staat is hevige actie te beschrijven. Ik denk dat ik één van de weinigen ben die het kan. Ik doe het graag. Ik heb me trouwens in *De geur van traan* ingehouden.

Vooral van de storm en de verdrinkingsscène in Onder de Wolkenwals *heb je veel werk gemaakt.*

Ik had toen net een Engels boek gelezen waarin iemand er vier bladzijden over deed om te sterven. Dat vond ik schitterend en ik dacht: nu laat ik iemand sterven die er in ieder geval meer dan vier bladzijden over doet. En dat is me gelukt.

Ik vind dat je niet ten onrechte nogal eens van breedvoerigheid beschuldigd bent, je laat niet graag iets weg, heb ik de indruk.

Misschien komt dat omdat ik zo secundair ben. Het duurt bij mij heel lang voor het eraan komt, en dan is het ook meteen in een bepaalde, vaste, vorm gegoten. Ik denk dat mijn werk zich niet leent voor het samenwerken met een editor. Een schrijver heeft nu eenmaal allerlei grapjes en eenzelvige bijmotieven die alleen *hem* duidelijk zijn - misschien is dat wel kinderachtig, ja.

Je bedoelt van die dingen als je familiewapen, dat in allerlei vermommingen in je boeken opduikt?

Dat wapen is een goed voorbeeld, dat is voor mij een symbool van levenskracht, ik laat het bij wijze van ritueel steeds terugkomen in mijn werk. Dat is echt een pijnlijke kinderachtigheid van mïj. Ik heb een aantal keren echt gedacht dat ik de pijp uit zou gaan en toen heb ik op een gegeven moment een symbool gekozen. Eén onderdeel ervan, de stierekop, komt uit het familiewapen van de Friese familie. Ik heb er zelf nog een aantal symbolische tekens uit de heraldiek bijgezet. Op een gegeven moment, jaren geleden, zette ik het overal op, op overhemden, truien. Ik had er zelfs een stempel van. Vreselijk kinderachtig, maar het was voor mij een echt levenssymbool, het had een magische, haast religieuze kracht, het hielp me erdoor heen.

Daarnaast zijn er nog allerlei onopvallende idiosyncratische verwijzingen: spelletjes met namen, straatnamen, het kasteelmotief, verwijzingen naar een Duitse tak van de familie die steeds iets anders zijn, verbasterde plaatsnamen.

Ja, het is gewoon ziekelijk, het heeft geen enkel nut, het is spel. Behalve dan de plaatsnamen. In *IJzeren Chrysant* heb ik het bijvoorbeeld over 'De Stad' en 'Het Kamp', zonder de werkelijke namen te noemen. En ik noem Achterveld in mijn boeken 'Silsterkerk' en Amersfoort 'Wickfort' en het Rijnlands Lyceum het 'Sickbloeuff Lyceum', omdat het mogelijk is dat ik me vergis. Ik wil niet pretenderen dat ik *precies* weet wat zich daar aan het Rijnlands Lyceum heeft afgespeeld.

Bij de gratie Gods en de werkelijkheid

Met Bij de gratie Gods, *de roman die vorig jaar verscheen, wilde je een kroniek schrijven van de ontwikkeling van het katholicisme in Nederland, je hebt er allerlei theologische discussies in verwerkt. Is het wel handig om een dorp op de Veluwe als representatief voor de ontwikkeling in heel Nederland te nemen?*

Ik zie de Veluwe als de haard van godsdienstig Nederland, de verhoudingen liggen daar het duidelijkste. Vergelijk het met een veldslag, dat is ook een complex gebeuren. Je kunt er het beste over praten als je praat over de plaats waar de strijd het hevigste is. Dus dan praat je over extreme gevallen. En er zullen er dus een hoop zijn die zeggen: 'hé, ik was ook bij Canossa, maar ik heb lang niet zo veel meegemaakt.' Dat is onvermijdelijk.

Als je bedoeling was met Bij gratie Gods *een discussie uit te lokken over de ontwikkelingen in de katholieke kerk, dan is dat niet erg gelukt.*

Dat is zo, en dat is erg jammer. De katholieke media hebben het boek laten liggen, en dat neem ik ze eigenlijk kwalijk. Dat kenmerkt weer de inertie in de katholieke bevolkingslaag. Ik wilde in de vorm van een roman laten zien hoe Nederland veranderd is, ik heb namelijk het idee dat door het instorten van de katholieke kerk heel Nederland politiek en sociaal ingrijpend veranderd is.

Het enige commentaar van katholieke zijde dat ik me kan herinneren is dat de roman een karikatuur gaf van het leven in zo'n katholieke enclave. Ik kan me daar wel iets bij voorstellen als ik denk aan die familie die wegens het verbod op voorbehoedsmiddelen noodgedwongen voortgaat met het produceren van nageslacht, wetende dat de jongetjes die geboren worden een grote kans hebben om na een aantal jaren te overlijden aan een bepaalde enge erfelijke ziekte. Dat is misschien toch wat overdreven. Maar dat geval is echt waar!

Dat kan in een discussie over de kwaliteit van een literaire tekst toch nooit een argument zijn: 'het is waar gebeurd'. Zoals dat geval waren er velen.

Wat er bij jou in dat dorp gebeurt is nogal kras, het ligt er in sommige gevallen nogal dik bovenop.

Het is geheel uit het leven gegrepen, zogezegd, ik kan het ook niet helpen. En waarom zou het een karikatuur zijn? Er komen ook allerlei innemende, positieve figuren voor

in *Bij de gratie Gods.* Wat dat overdrijven betreft: van al de keren dat ik beschreven heb hoe het was om op te groeien in een pleeggezin vonden lezers het verhaal 'Lichtblauwe rook' in *De muskietenoorlog* altijd wat aan de overtrokken kant, 'in je latere werk is het realistischer beschreven,' hoor ik dan, 'minder overdreven'. En dat terwijl de versie van 'Lichtblauwe rook' de waarheid is, zo was het werkelijk.

Daarbij vind ik dat je in Bij de gratie Gods *qua stijl hier en daar wel erg ver bent meegegaan in de kneuterige sfeer van het dorpsleven. Van bepaalde passages vroeg ik me af of ze nu als pastiche waren bedoeld of gewoon matig geschreven, hier bijvoorbeeld op bladzijde 71.*

Tja. Maar dat komt uit m'n dagboek, een authentieke scène. Ik heb dit indertijd heet van de naald opgeschreven. Misschien heb ik me in de werking ervan vergist, dat kan.

In een recensie is het boek zelfs 'streekroman' genoemd, en dat was niet bedoeld als een compliment.

Daar ben ik het niet mee eens. Qua thematiek, opzet en karakterverdeling is dit absoluut geen streekroman. Qua sfeer misschien wel, maar dat is ook de bedoeling. Ik koester veel sympathie voor het dorpsleven. Ik ben erin opgegroeid en er ook nu nog door familiebanden mee verbonden. Er is daar een gemoedelijkheid die ik weldadig vind. En het herkennen van dat dialect. Dan belt iemand je vanuit het dorp in dialect op naar Curaçao. Ik hoorde dat aan de andere kant van de lijn en was werkelijk *aangedaan.*

Na de emotionele, overvolle roman Pijnboomspook *kwam* Onder de Wolkenwals, *dat speelt op Curaçao, een onderhoudende roman over het leven daar, opgezet rond de lotgevallen van een tiental eilandbewoners, waaronder enkele drugssmokkelaars. Na een onverstandig boottochtje verdrinken de criminelen en drie jongeren, die onschuldig zijn, weten nog net zwemmend de kust te bereiken. Een bewust moralistisch einde?*

Het spijt me bijzonder, maar het is wederom allemaal echt gebeurd. Die jongeren, dat waren zelfs mensen bij mij uit de klas. Er zijn in die tijd wel meer vreemde dingen gebeurd, dingen die ik niet voor de roman heb gebruikt. Om een voorbeeld te geven. Ik ging naar Curaçao met het idee daar drie jaar rustig les te geven, ik had er zelfs Papiaments voor geleerd. Ik was er amper drie maanden toen ik opeens terecht moest staan, voor een soort volkstribunaal. Ik was daar namelijk geïnterviewd voor een krant over wat ik vond van het voorstel om alle schoolboeken in het Papiaments te laten vertalen. Mijn reactie was dat zoiets economisch en strategisch gezien geen goede zet zou zijn, dat het in zo'n klein taalgebied niet rendabel was en dat je nooit de taalband met Nederland door moest snijden, omdat daar tenslotte toch een grote geldstroom vandaan kwam. Toen brak de hel los: boze brieven in de krant, het kwam op de radio, ik kreeg dreigtelefoontjes, mensen stonden met gebalde vuisten naar me te zwaaien voor het raam van de klas. Of ik me maar even in het openbaar wilde verantwoorden. Stond ik daar op een gegeven moment tegenover een gymzaal vol verhitte eilandbewoners, die het zéér met me oneens waren. Pas toen er een paar begonnen te schelden sloeg de stemming om in mijn voordeel, dat heb je als je als eenling komt, zodat ik me ongeschonden uit de situatie kon redden.

Dialect

Niet iedereen is er even gelukkig mee dat je bepaalde personages karakteriseert door hun spraakgebrek (zoals bijvoorbeeld een Japanse jongen die de r zegt in plaats van de l) of door hun dialect.

Maar dat is functioneel. In *Onder de Wolkenwals* laat ik zien hoe een vrouw, een zeer begaafd pianiste, niet wordt geaccepteerd omdat ze plat Utrechts spreekt. Ik gebruik de taal in mijn boeken als onderscheidend middel, dat is het in het normale leven tenslotte ook. Als je in een sauna een rechter, een boer, een politieagent en een ambtenaar neerzet weet je binnen vijf minuten wie wie is, door het taalgebruik. In Nederland heb je een regenboog van kleuren Nederlands. Een literair boek waarin die nuances niet voorkomen dat mist naar mijn gevoel iets.

Van Bouke Jagt zijn verschenen:
Gerart van Velsen (1967) poëzie
De muskietenoorlog (1978) verhalen
Pijnboomspook (1979) roman
Onder de Wolkenwals (1980) roman
Wapenrok (1982) poëzie
IJzeren Chrysant (1982) roman
Bij de gratie Gods (1985) roman
De geur van traan (1986) verhalen

In voorbereiding:
Wardeel (1987) poëzie
Koningsgambiet
(Min of meer) overleven

Bouke Jagt
Paars doek

Vrijdagavond bij de rode kool met een speklap vertelde ma, dat pa in het Sint-Elisabeth lag. Ik was toen zestien, ging alle vrijdagen naar de tuinbouwschool in B. en werkte voor de rest al bij de baas voor f 20,- per week. Arie en ik waren nog de enigen thuis. Arie was dertien en zat op de Technische School. Mijn drie zussen waren getrouwd en ma werkte nog steeds op de fabriek.

Het was niet de eerste keer, dat pa in het ziekenhuis lag. Twee jaar geleden was hij geopereerd aan een maagzweer. In februari werd hij nogmaals opgenomen maar na een paar weken was hij vloekend en grauwend de zaal afgescharreld, terug naar zijn huisje in de Kloksteeg. Arie en ik zochten hem daar weleens op. Ma wou het beslist niet hebben, maar pa gaf altijd geld, zodoende. Toen ik in maart bij hem was, beweerde hij, dat hij om de kanarie het ziekenhuis uitgestuurd was. Dat kan, want zo'n vogel naast je bed geeft rommel en dat gefluit is ook niet naar ieders zin - maar aan de andere kant was pa geen gemakkelijk iemand.

Na de operatie had hij min of meer dieet gehouden, maar die laatste maanden schrokte hij potten zure bommen of koude zuurkool met worst naar binnen, alsof hij zich wreken wou voor twee jaar gepocheerde eieren en groentepapjes.

Woensdag daarop moest ik een bloemstuk en wat graftakken bij het Elisabeth bezorgen, kon ik gelijk bij hem op ziekenbezoek gaan. De portier, die me zag aankomen, stak de sleutel al uit. Aan de sleutel bengelde een stukje hout aan een touwtje, MORTUARIUM stond erop. Ik kwam er vaker. Het mortuarium was een zaaltje met glas-in-loodramen. Het was schemerig, een beetje kerkachtig. Aan de achterwand hing een groot paars doek in lange plooien tot op de grond.

Op die dag lagen er twee vrouwen. De graftak was voor een opoetje in pyjama. Ze had de kiespijndoek nog om de kop. De dure krans zette ik voor de baar, waarop een gelig meisje lag. De oogschelpen waren donker en ingezonken. Ik deed de deur weer op slot, bracht de sleutel terug en zocht de mannenzaal op, trots dat ik ook buiten de bezoekuren de afdelingen in en uit kon lopen.

Ik kon warempel pa niet vinden. Tot ik achter een wit scherm keek. Toen leek hij al niet meer op zijn eigen foto's. Op zijn schedel zat amper haar, de rest kon krap zestig kilo beenderen zijn en voor het eerst probeerde hij de schilfers bij de polsen en bij de hals niet langer te verbergen. Hij leed aan psoriasis. ‘Fischhaut mit schöbben’, zei ma scherp. Maar dat heeft zijn succes bij vrouwen niet in de weg gestaan, al kan het verklaren, waarom het nooit langer duurde dan een maand, of een paar maanden. Hij moet honderden vrouwen hebben gepakt. Ook al stond zijn familie bekend als de bonte hond, ook al is hij een gewone schildersknecht gebleven, zoals ik knecht bij de bloemisterij blijven zal. Maar als hij zijn dag had: een knappe kerel in maatkostuum, kon hij voor advocaat doorgaan.

Hij werd in 1941 lid van de NSB, uniformen stonden hem goed. Hij liep er ook gedurig in rond. Thuis zei hij geen boe of ba, een snauw kon je krijgen. Hij spelde dagelijks de krant uit en was alle avonden de hort op, piekfijn gekleed. In allerlei gezelschappen kon hij meepraten zonder uit de toon te vallen. Hij wist altijd het

laatste nieuws en kon over kunst of economie beginnen met genoeg trucjes en bescheidenheidsformules om niet door de mand te vallen.

Ze zeggen, dat hij bij de NSB eindelijk op gelijke voet met de zoons van dure families om kon gaan, maar ik weet dat zo net niet. Alles bij pa stond eigenlijk gericht op één doel: vrouwen, zoveel mogelijk vrouwen. Dat gaf voor hem het leven zin. Als iedereen er zo over dacht, zou er geen uitvinding gedaan worden, geen brug gebouwd, geen regering zou bestaan, alleman zou tien van de vierentwintig uur bezig zijn met voortplantingswerkzaamheden. Een eentonige, maniakale wereld van heupschokken.

Pa moet er honderden hebben gehad. Maar dat zou je niet zeggen, als je hem zag in dat bed, zwakjes ademhalend. Hij vroeg of ma kwam. Het idee! Ik zei neen, want dat zou ze toch nooit doen en het was een hele tijd stil en toen zei hij: ‘Je moet het d'r toch vragen, Tinus.’

En na een paar minuten: ‘Vraag meneer pastoor... of ie me komt bezoeken... met zwartrokken... moej op goeie voet blijven...’ Hij grijnsde zo'n beetje, daarom zei ik maar gauw dat ik een nieuwe achterband nodig had. Hij was nog bij de pinken, want hij wou weten of het een binnen- of buitenband moest zijn. Opeens deed hij de ogen dicht en mompelde moe: ‘In 't laatje... portemonnee... pak daar maar wat van...’

Ik nam er een briefje van vijfentwintig uit.

‘Nou moet ik weer werken, pa.’

‘Uhh, uhh... vergeet niet... ma te vragen... en meneer pastoor, zul je d'r om denken?’

‘Ja, pa.’

‘Wanneer... wanneer... kom je weer?’

‘O, als ik tijd heb, pa.’

En ik weg.

Op de pastorie gaf ik de boodschap door aan de huishoudster. Thuis ging dat moeilijker. Ma was net terug van de fabriek en ze was zittend de was aan het sorteren,

terwijl de hutspot op stond. Dat zitten was een veeg teken. Dat deed ze pas, als het slim was met haar been. Toen ik haar zo zag zitten met een sliert losgeraakt haar en pijnrimpels bij de ogen en het been met de knobbelige spataders op de andere stoel, toen dorst ik het niet te zeggen. Dat deed ik pas bij het welterusten zeggen. Ze had net de grote ketel met kookwas steunend van het gas getild, maar ze werd nog roder en viel uit: ‘Kommt nicht im Frage, und du! Fort, du, na bed!’

Een week later stond het scherm nog steeds om pa's bed, maar nou zat er een nonnetje achter te bidden. Die glipte steeds weg, zodra ik kwam. Pa zei niet veel en dommelde steeds in. De pastoor was geweest, zei hij. Pa had gebiecht. Dus die was weer terug in de schoot van onze moeder de heilige kerk. Twee dagen later moest ik een graftak brengen. In het mortuarium lag toen Dielink, die dikke, van de Holkerweg. Ik nam een kijkje bij pa, want die f25,- waren schoon op, aan patat en film. Na afloop riep het afdelingshoofd, soeur Ignatia me apart. ‘Tinus,’ zei ze, ‘Tinus, je moet toch eens de familie waarschuwen, hoor, en ik zou graag vernemen, wie er iets regelt.’ ‘Ik zal het doen, soeur,’ zei ik, al had ik er een hard hoofd in.

En zo was het. Ma schiet haast nooit uit haar slof, maar ditmaal was het raak. Ze had daar gaar niks mit zu schaffen en haar familie zeker niet. Ze was met tsoestimmoeng van de paapst gescheiden, ganz, totall! Nichts daarvan. En ze liep naar haar slaapkamer en kwam er later pas met rode ogen uit.

Pa was een van die mannen die leven voor het veroveren van de vrouw. Misschien dacht hij, dat hij met iedere verovering het lezen zelf bedwong, in bezit nam. Tijdelijk weliswaar, maar steeds kwam er een nieuwe vrouw. Alles was geoorloofd, alles mocht en kon, zolang de vrouw, het leven, maar onderworpen werd, goedschiks of kwaadschiks. Op een paar momenten moet het toch tot hem doorgedrongen zijn, dat die geschiedenissen niet meer waren dan een reeks branderige schijnvertoningen. Dat hij zichzelf ermee voor de gek hield, omdat het leven zo veelomvattend was, dat het zich toch niet liet bedwingen. Maar dan dacht hij wellicht aan wat voor kansen het bestaan van een schildersknecht van dertig, veertig, vijftig jaar bood en dan vluchtte hij weer in een volgende, haastige verovering, in een ritueel, dat oorspronkelijk voor iets anders bestemd moest zijn. Hij werd steeds minder kieskeurig.

Pa heeft misschien wel honderd vrouwen bezeten. Ma was zijn grootste slachtoffer. Ze was dienstmeisje in O., voor de oorlog, toen hij kennis met haar maakte. Hij was knap, innemend en had ervaring genoeg om haar te boeien. Ma zag er leuk uit, was sterk en eerlijk en wat nog belangrijker was, ze was heel erg gelovig.

Pa had misschien weinig eigen karakter, maar hij kon zich des te beter als een kameleon aanpassen bij andere mensen. Met onbewuste zekerheid kon hij die dingen zeggen, waar ze gevoelig voor waren. Bij de meeste mensen is dat geen kunst, maar pa speelde dat bij bijna iedereen klaar. Op opa en oma in Pruisen maakte hij een uitstekende indruk. Hij drong op een spoedig huwelijk aan - ‘Ach, diese Jugend,’ dachten ze - hij verdiende toch goed? En de tijden waren onrustig. Dat was redelijk want de voortekens van de oorlog waren onloochenbaar.

Toch kwam op het allerlaatste moment nog een kink in de kabel. Onkel Ludwig had op een of andere manier vernomen, dat pa slecht bekend stond, een rokkenjager was het! Maar je zette pa zo maar niet klem. Hij wist een lepe oplossing: hij sprak

het niet tegen, hij bekende. Gedeeltelijk. Bij de kapelaan in O. biechtte hij, dat hij verleid was door een oudere vrouw, maar dat hij ermee opgehouden was. Dat de bekoringen sterk waren, maar dat hij alle hoop op een nieuw leven gesteld had op het zuivere meisje, waarmee hij verloofd was. Helaas was nu roddel aan het werk om, enz. Het werkte goed in O. Het werkte uitmuntend in Pruisen. Daar was de pastoor zo onder de indruk, dat hij bij opa ging pleiten voor deze aanstaande schoonzoon. Binnen een jaar waren ze getrouwd. Een week na het huwelijk ontdekte ma pas, dat hij psoriasis had. Binnen een maand merkte ze, dat de trouwring, waarmee pa haar aan het altaar had getrouwd voor die plechtigheid was geleend van een neef. Op de bruiloft zelf had de familie er onderdrukt pret om gehad. Toen ma het geschrokken aan pa vroeg, smaalde die: ‘Phoe! Ik mij binden aan een vrouw? Nooit!’ Het kan zijn, dat hij zich toch licht schaamde en toen van de weeromstuit een nog krasser antwoord wou geven.

Nog voor Thea geboren was, hadden buurvrouwen en schoonzusters ma tot in details ingelicht, hoe berucht pa was. Laat dat maar aan hen over. Toen ze van Miep in de kraam liep, kwam pa 's nachts thuis met bloedvlekken aan onderlichaam en kleding. Het hoeft geen aanranding te zijn geweest, geen ontmaagding, een vrouw die menstrueert kan dat ook gedaan hebben, maar het benam ma bijna de moed verder te leven. Ze werd ziek, pa loog iets over een verkeersongeluk.

In de jaren daarna had ma zo haar eigen ideeën over pa's overwerk, vier nachten van de week. Het dorp hield haar toch wel op de hoogte van alles, wat hij uitgehaald had, al had ze haar oren er wel voor willen dichtstoppen. Ze was een Pruisische boerendochter, preuts opgevoed met angst voor onfatsoenlijke dingen. Ze leed eronder. En de kerk was haar enige troost. De familie van pa, een asociaal zootje, maakte zich er alleen vrolijk om. Pa had haar goed getaxeerd, toen hij verkering met haar zocht.

Van die f25,- heb ik 's middags een mooi overhemd gekocht, zwart met paarse klavertjes erop geborduurd. Toen ik ermee thuiskwam, zat meneer pastoor bij ma. Ze had rode ogen. Ik moest nog even buiten spelen, alsof ik een kind was, verdomme. 's Avonds kwam ze terug van de kerk en ging vroeg naar bed. Twee dagen later zat ze sip en bleek aan tafel. Ze zei bijna niks en had zulke kringen om de ogen alsof ze ziek werd. Maar pa vertelde de dag daarop grimmig dat ze geweest was, bij hem aan bed, en ze had beloofd voor alles zorg te dragen. Voor alles zou zij zorgen. Hij had weer gewonnen. Nogmaals.

Het was de kroon op zijn werk. Het leven was definitief bedwongen. Want hij had de vrouw, die hij uitgemergeld had, ondanks alles bewogen tot medewerking en daardoor tot een verkapt eerherstel. Ze moest immers niet alleen zijn uitvaart en graf regelen, ze moest mee in de stoet, ondanks de scheiding van negen jaar. Voor iedereen duidelijk: een berouwvolle weduwe met kinderen achter de baar van iemand die veel beter was dan ze hem hadden afgeschilderd. Pa had het sluw berekend. Hij had het over Dicks geldzucht, zijn diepe spijt, dat zij het geld voor Arie en mij moest redden.

Eerst de overreding van de pastoor, toen zijn zorgvuldige, berouwvolle praatje op zijn sterfbed, hij had dat driemaal gezegd: ‘op mijn sterfbed’. Het moest wel lukken, en het lukte.

Ma was dagenlang van streek. Ze at weinig, 's nachts hoorde je haar heen en weer lopen. Ze zag eruit als een geest. Toen ik bij de kerk gladiolen moest afleveren, sprak de koster me aan. Hij gaf me waarachtig een sigaartje, vroeg wat over bloemen, de tuinbouwschool en toen, waar of die zwager van me bleef, die toen was komen praten over de begrafenis. Ik vertelde dat ma dat nou zou doen. Hij trok een zuur gezicht en liet me gaan. Ik had zo'n idee dat het met pa slechter ging en bezocht hem dezelfde dag. Hij lag suf van de injecties in bed. ‘Je vader is bediend, Tinus,’ zei soeur Celeste.

Thuis had ma wallen onder de ogen. Ze had niet naar de fabriek kunnen gaan, ze had vreselijke hoofdpijn. Kijk, pa had het kien uitgerekend, maar hij had twee gegevens die in zijn nadeel werkten. Ten eerste, dat ma degene was die de meeste ervaring had met zijn trucjes. En ten tweede: dat schaakmat zetten met de pastoor had hij haar al een keer of vier gelevend.

Want zie je, toen ze op de fabriek gniffelden omdat pa met buurvrouw Erna naar bed ging, Erna werkte onder ma op de controle-afdeling, toen brak er iets in haar. Ze plaatste zijn bed in de logeerkamer en liet een slot op haar slaapkamer maken. Pa grinnikte maar eens. Hij dacht dat alle andere mensen net als hij altijd aan de voortplanting dachten en hij vond zichzelf onweerstaanbaar, daarom begon hij met open broek voor haar te staan, of zich te bevredigen terwijl ze werkte. Eenmaal terwijl ze stond te strijken. Het versterkte alleen haar verachting, en de enige bekoring die voelde ze was de neiging om het gloeiende strijkijzer sissend op het beestachtige deel te zetten. Toen hij haar eenmaal met geweld wou nemen, zette ze zo'n keel op, dat de kinderen kwamen toelopen, zodat hij maar afdroop.

Hij kon erom lachen, hij had Erna. Maar het ergerde hem. En toen het na drie maanden met Erna afgelopen was, moest er wat op gevonden worden. Wie moest ervoor zorgen dat hij thuis weer zijn lusten kon botvieren? Meneer pastoor. Pa biechtte, dat hij verkeerd leefde. Dat hij niet anders kon, de vrouw weigerde hem en als gezonde man, meneer pastoor, is dat toch niet om uit te houden. En meneer pastoor kwam ma erover onderhouden, dat zij pa de onkuisheid indreef. Hij lette niet op haar tranen en uitvluchten, vrouwen! Hij benadrukte dat een katholieke vrouw haar man nooit-weigeren-mocht. Nooit-weigeren-mocht voor het machtswoord van de kerk.

Toen waren alle remmen los. Hij commandeerde haar op de gekste tijden naar de slaapkamer om gebukt te staan en wist in schuur en keuken de grofste fratsen uit te halen. Nooit had hij enige consideratie. Arie en ik zijn geboren uit verkrachtingen.

Daartussen zit een miskraam. Na Arie zit een miskraam, waarschijnlijk omdat hij haar mishandelde, terwijl ze op het laatst liep. Het gedoe met andere vrouwen ging ondertussen door.

Een ding had pa onderschat: het ijzeren geheugen van geestelijken. Die laatste miskraam was de druppel die de emmer deed overlopen. In nauwe samenwerking met de dokter en sociale zaken organiseerde meneer pastoor een scheiding inclusief verhuizing naar de Meut; dat liep als een trein. Hannelore was naar een vakantiekolonie, Thea en Miep waren uit het huis, en Arie en ik werden door ma na school opgehaald en naar een ander huis gebracht. We deden het zonder verwondering en vonden het ook gewoon, dat pa er niet meer was.

Pa was 's avonds thuisgekomen in een lege keuken. Op tafel lagen twee dingen: ma haar gouden trouwring en een aanschrijving van het kantongerecht, waarin hij uitgenodigd werd voor de scheiding. Om tien uur wist hij, waar we woonden. Hij belde aan, vloekend, schreeuwend, tegen de deur schoppend. Ma hield zich doof. Wij zwegen bedrukt.

Nog jarenlang werd het stil bij ons, als 's avonds lang en nadrukkelijk werd gebeld. Vijf of zes keer. Dan een bons en wat gerammel, en dat was het dan weer. In sommige jaren kwam hij twee à drie avonden in de week, want pa's veroveringen werden schaarser. Hij had verschillende kosthuizen voordat hij uiteindelijk in het huisje in de Kloksteeg trok.

Maandag na het ziekenbezoek aten we hete bliksem, toen een buurman ma aan de telefoon riep. Ze kwam terug en at door, alsof er niets gebeurd was. Om tien uur 's avonds was er voor de tweede keer telefoon. Ze zweeg hardnekkig. We gingen op gewone tijd slapen.

Dinsdagmorgen moest ik een krans en twee bloemstukjes bij het Elisabeth bezorgen. De portier gooide me de sleutel toe, ik liep het mortuarium in. Er lag een lichaam op de baar, daar zette ik de grafkans tegen, maar ik besteedde er weinig aandacht aan. Aan de achterwand van het zaaltje was het paarse gordijn opengeschoven, daarin stond een deur open, die had ik nog niet eerder gezien.

‘Nou, de grondverf komt er aardig door,’ zei een goedgehumeurde mannenstem. Iemand anders giechelde. Nieuwsgierig liep ik erop af. In een vertrekje daarachter stonden een verpleegster en een man in een groen schort bij een tafel.

‘Hatsekidee, dat is nog es een carcinoma,’ zei de man, ‘Krek een strontaapje.’ Hij hield iets omhoog. De verpleegster giechelde. Er plompte iets in de emmer. Ik zag

de gelige voeten en paarse vlekkerige benen van een lijk. ‘Nou, dit nog voor de zekerheid, maar niet te ver, anders komen we aan zijn dingetje, nou dat heeft hij druk gebruikt, hihi.’

Grijnzend kwam ik er bij staan. De man gaf een forse jaap in de buikwand. Die spleet open als een oude trommel. De verpleegster zette een stapje opzij om iets te pakken. Daardoor kon ik het achteroverhangende hoofd zien. Bijna kaal, met open mond. Het was pa.

Toen leek het alsof alles vertraagd werd. Alsof ik heel langzaam dat ingevallen opengesneden lichaam onder de schilfers en roze schaafplekken moest overzien. De perkamentachtige knieën, de oudemannetjeszak met één grote, uitgezakte kloot. De gekromde voeten met gele nagels, de kronkels van de ingewanden. De tijd was van glas. Op een andere wereld klonken boze uitroepen. Iemand stompte me, duwde me aan de schouder naar buiten.

Ik bracht de sleutel terug, leverde de bloemstukken af, fietste terug, maar het was net alsof iemand anders het deed. Alsof ik zelf ergens anders was. Mooi weer was het. De hele dag heb ik gewoon doorgewerkt. 's Avonds kon ik haast niet eten. Ma vertelde dat pa overleden was. Arie trok een huilgezicht. Gisterenavond al, voegde ze daar aan toe. Ik knikte maar eens.

Een half uur later werd gebeld. Het was de koster die over de begrafenis kwam praten. Nou, toen schoot ma toch uit haar slof. Niks mocht, niks kon. Geen familieberichten, geen advertenties, niks. Niks mee te maken. Simpelste mis, alles op het goedkoopste, verder wou ze er niks mee te maken hebben. Uit. Afgebluft ging de koster weg. Ma ging verwoed aan het wassen en koper poetsen, ze zag er kwaad en vastbesloten uit. Niet meer ziek.

De volgende dag belde ik naar C. Natuurlijk niet met Dick, maar met Hannelore via haar buren. Ik zei dat pa dood was, en dat ma alle afspraken van Dick ongedaan had gemaakt en alles meer. Hannelore zei niet veel, maar later hoorde ik dat Dick ontzettend kwaad was geworden. Eerst wou geen hond zich om pa's begrafenis bekommeren, tenslotte had hij een snipperdag opgenomen om de zaak voor te bereiden, hij had de onbeschoftheden van de nutsspaarbank verdragen en als enige resultaat stond hij te boek als een inhalige schoonzoon, wiens gemene plannetjes nog net verijdeld waren. En in die rol kon hij dan achter de baar aanschuifelen. Hannelore belde terug, dat ze niet konden komen.

Thea nam het bericht voor kennisgeving aan en wou het verder negeren. Dat hadden we al verwacht. Miep reageerde idem, met een paar verwensingen aan het adres van pa. Hoe moest het toen? 's Avonds begon het geweldig te onweren. Bliksem en donder en slagregen tegen de ramen.

Het waren drukkende dagen met weinig wind en vaak onweer tegen de avond. Met ma was niet te praten. Ma is hardleers - wij zijn het allemaal thuis want het is zo vernederend als een ander meer weet dan jij, wie kan daar nou tegen? Ze weigerde ook maar wat te beslissen.

Donderdag kwam de baas bij me, terwijl ik in de kas aan het werk was. Er was bezoek. Voor mij? Inderdaad, de koster.

'Tinus,' zei hij, 'Ik moet het met je over de begrafenis hebben, want je bent toch de oudste zoon en je wilt toch dat het een begrafenis wordt, waarvoor je je achteraf niet hoeft te schamen, is het wel?'

'Ja, eh, nee, meneer.'

'Zo is dat,' zei hij en wreef over z'n kin. Ik stond in overall tussen de begonia's, hij stond in regenjas op het tegelpad. 'Kijk, Tinus, je vader kan in de simpelste kist liggen, maar dat is toch geen gezicht. Vind je het niet beter, dat we een echte kwaliteitskist nemen, met sierhandvatten en een kruis er boven op?'

'Ja, meneer.'

'Goed, dat staat beter. Enne, we zouden hem op vrijdag kunnen begraven, maar dan moet je toch naar school? Dat dacht ik al, en allerlei mensen moeten dan naar het werk, waarom zouden we het niet op zaterdag doen?' 'Zaterdag moet ik tot vijf uur werken.'

'O, maar daar krijg je vrij om, daar zorg ik wel voor, en die andere mensen kunnen dan ook veel gemakkelijker, dat wil je ze toch wel geven?'

'Ja, jawel, meneer.'

't Is wel iets meer, maar de mis, wat vind je van een hoogmis met twee heren en een koor? Daar heeft je pa toch wel recht op, dacht ik.'

'Ja, meneer.'

'En moet de klok nog geluid worden? Dat is een tientje meer.'

'Ook maar.'

'Okee, heb ik nou alles? Grafrechten, nee, en steen, duurt te lang... twee auto's meer niet? Weet je dat zeker, Tinus?'

'Ja, eh, nee, meneer.'

'Twee of meer?'

'Eh, twee, meneer.'

Hij schreef het op, stak toen de hand uit en zei: 'Gecondoleerd, hoor, Tinus, en zaterdag om half tien staat de auto voor, sterkte. 'Hij wandelde weg. De koster moet met Delvers gepraat hebben, want de baas zei uit zichzelf dat ik zaterdagmorgen wel weg kon blijven als dat nodig was.

Die zaterdag brak aan. Na dagenlange windstilte was het 's nachts gaan waaien. Ik had gedroomd vlak voor het wakker worden. Van een Egyptische mummie. Ik stond in een kelder bij een enorm lijf en de koster zwaaide een mes. 'Nee, opensnijden mag je hem niet,' riep tante Gertrud die in een groene plastic jurk ernaast stond. Maar de koster riep schaterend: 'De grondverf doen we in een zakje!' Ik vroeg me af, hoe dat met zo'n mummie kon. Toen werd ik wakker.

Ma was om zes uur opgestaan. Toen Arie en ik tegen half acht de kamer in kwamen, was die leeg. Ook in de keuken was ma niet. De fiets in de schuur was verdwenen, maar er stond brood en melk en jam en kaas op het aanrecht. Zo hebben we toen maar gegeten. Arie deed zijn zondagse blauwe broek aan, met wit overhemdje en

dasje. Ik deed mijn zwarte broek aan, en halve laarzen en ik had gelukkig het nieuwe, zwarte overhemd met de geborduurde paarse klavertjes. Dus we konden knap voor de dag komen.

Het was toch onwennig in het lege huis. We deden de radio aan en hingen wat rond. Om tien voor half tien riep Arie: 'Daar kommen ze an, ik ga naar beneden!'

'Niks daarvan,' besliste ik, 'We wachten totdat er gebeld wordt.'

Achter de gordijnen keken we toe. Er kwam een grote, zwarte auto voorrijden, daarin was achterin iets zichtbaar, dat de kist moest zijn. Er zaten mannen in het zwart in. Een ervan, het was Beernink, kwam eruit, hij had zilveren tressen aan zijn pak. Hij schreed naar de voordeur en belde aan. We holden de trap af en deden open.

'Is je moeder er niet?'

'Die is niet thuis.'

'Is er niemand anders?'

'Neen, meneer.'

'Nou, kom er dan maar in.'

Beernink liep voor ons uit en hield het portier voor ons open en deed het afgemeten achter ons dicht. Achter alle ramen stonden mensen. Er stonden er ook wat in de voortuin of in de deur te koekeloeren. Ze smiespelden onder elkaar, ik werd er verlegen van en durfde niet verder te kijken dan de punten van mijn ongepoetste laarzen. Langzaam ging de auto vooruit. Het was binnen wel ruim, er hadden er zes van ons ingekund. Heel langzaam bereikten we de kerk. Op het pleintje ervoor stapten we uit. De koster stond er hoofdschuddend.

Hij zei: 'Die Beernink komt altijd veel te vroeg, het is krap vijf over half tien. Ja, laadt hem nou maar uit, ajje der toch bent.'

Uit de voorste lijkwagen kwamen vier mannen in lange zwarte jassen met hoge hoeden. Die droegen de kist met kleine pasjes, in de maat, de kerk in. Het duurde even. Toen kwam de koster terug en beduidde dat we de kerk in mochten. We wilden op onze gewone plaatsen gaan zitten, maar hij bracht ons naar de voorste bank. De kist stond voor op het altaar. De koster liep weg en toen zaten we in de verlaten kerk.

Dat bleef niet lang zo. In die lange minuten van wachten hoorden we achter ons steeds meer geschuifel en gedrentel. Allemaal mensen uit het dorp. Ook uit de Meut, maar ook een hoop die we niet kenden. Ze verdeelden zich

niet over de banken. Ze kwamen allemaal ver achter ons zitten. Wij tweeën zaten voorin in de leegte.

Achterin in de laatste banken zat die fluisterende menigte, mannen, maar ook oude vrouwen, sommige mensen hadden de boodschappentas bij zich. De koster kuierde daar heen en weer met een grijns op zijn gezicht. Soms zeiden ze wat tegen hem, dan maakte hij gedempt een of andere snaakse opmerking. Ze mompelden druk, ze grinnikten. Even over tienen klonk gestommel op het koor. Het orgel begon te piepen, en in de toren begon de klok plechtig te luiden. Voor tien gulden, dacht ik.

Toen klonk de bel en de pastoor kwam met twee misdienaartjes in een paars en zwart kazuifel uit de sacristie. We stonden op. Ik dacht, dat er twee heren de mis zouden doen, maar misschien was er geen tweede heer op de pastorie. Het koor van drie mannen begon langgerekt te zingen. Het officie van de dodenmis.

Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis. In memoria aeterna erit justus; ab auditione mala non timebit. De eeuwige rust moge gij hen schenken, Heer, en het eeuwige licht beschijne hen. De rechtvaardige zal in eeuwige herdenking blijven; voor kwade roddel zal hij niet vrezen.

Het klonk erg plechtig en droevig. Ik kreeg het er zo benauwd van, dat ik de teksten niet langer kon volgen. Arie naast me zat met grote schrikogen in het rond te kijken. We knielden maar in de harde bank, niet wetend of nog wat van ons verwacht werd.

Het evangelie ging over Martha en dat gaf me een steek, want Martha zo heet ma en die was er niet. Ik verlangde zo naar haar en had het liefst de benen genomen, maar dat kon toch niet.

Tenslotte ging de pastoor bij de kist staan en riep schallend: ‘Heer, veroordeel uw dienaar niet, want geen mens kan als gerechtig voor u bestaan, tenzij Gij kwijtschelding van alle zonden verleent. Daarom bidden wij u: uw vonnis treffe hem niet, die door de oprechte voorbede van het christelijk geloof bij u wordt aanbevolen. Maar uw barmhartigheid kome hem te hulp opdat aan een veroordeling ontkome, hij die tijdens zijn leven getekend was met het teken van de heilige drievuldigheid, Gij die leeft en heerst in de eeuwen der eeuwen, amen.’

Het koor zong Libera me, Domine, de morte aeterna, in die illa tremenda. Bevrijd mij, Heer, van de eeuwige dood, in die vreeswekkende dag. Ik probeerde niet terug te denken aan wat ik in het mortuarium gezien had en hoe dat in de kist zou liggen en had niet het gevoel dat het iets met pa te maken had en wou dat het maar afgelopen was.

Op een teken van de koster kwamen de dragers naar voren, tilden de kist gelijktijdig op en schuifelden daarmee de kerk uit, terwijl de klok luidde en het koor zong, tussen de nieuwsgierigen door. Wij volgden. De pastoor ook. Op het pleintje zei meneer pastoor: ‘Ik ga met mijn eigen auto, maar de misdienaars kunnen hier wel bij, gaan jullie maar vast, ik kom eraan.’ Het pleintje stond vol toeschouwers, enkelen op de fiets. We vertrokken stapvoets. Wij zaten nu in het midden met Jan Wijk en Keesje van Vliet naast ons, in hun misdienaarspak. Zo ging het achter de blinkende, zwarte lijkwagen door de Herenstraat, de Zandstraat, over het Wold naar het kerkhof.

Bij de ingang bleven we wachten. Alles was verlaten. De wind blies door de beukenhaag rond het kerkhof. Op een of andere manier was ik blijven hopen dat ma daar zou staan, dat ze toch gekomen zou zijn - maar ze was er niet. Pa's laatste plannetje was niet doorgegaan en dus de listig ingebouwde rehabilitatie niet. Op zijn sterfbed heeft hij de strijd tegen de vrouw, die zijn leven zin gaf, verloren. Waarschijnlijk heeft ma die dag met wind en vlagen regen grotendeels op de fiets doorgebracht. Heftig trappend naar tante Gertrud in Duitsland. Daar vertrok ze 's middags om tussen licht en donker thuis te komen.

Op het stille kerkhof verschenen mensen, groepjes. Een paar gezichten uit de kerk. Het aantal groeide, pratende, glurende mannen en vrouwen. Ook kinderen uit de buurt mengden zich eronder. Ze bleven op een afstand. Eindelijk kwam het oranje Dafje van de pastoor er aan. Hij parkeerde en kwam in superplie met de pastoorsbonnet op naar ons toe. De koster stelde de groep op. Eerst de dragers met de kist, plechtig lopend, dan de misdienaars, dan de pastoor, dan wijzelf. En na ons tweetjes... niets.

Toen ik omkeek, zag ik dat dat niet waar was. De troep toekijkers volgde ons op dertig passen. Ze verspreidden zich, waaierden uit tussen de zerken, maar bleven die cirkel van stilte en leegte tussen ons en hen in acht nemen. We waren omsingeld, leek het wel, door types die mekaar toesmiespelden, knikten, gniffelden met hoogopgetrokken schouders.

Achteraan, op de derde rij van het hek, de negende plaats, was iets afgedekt met planken. Middenin was de grafkuil. De kist werd neergezet. Ze legden wat kettingen en riemen er naast. De pastoor begon de gebeden. Zijn stem verwaaide. Een windstoot gierde voorbij. Er vielen een paar druppels regen.

Het was alsof op de windvlagen, onzichtbaar voor de anderen, de geest van pa aangestormd kwam, geluidloos joelend, jodelend van angst, voorbij en weer terug, alsof hij weg wou vluchten maar door onverbreekbaar spinrag teruggeslingerd werd. Joelend van angst en kwaadaardig, omdat zij er niet was, omdat ik voor zijn ziel wou bidden. Ik vergat verder te bidden en dacht kwaad: ga dan, pa, en zorg dat je weer geboren wordt, ga en zoek iets, een kind dat op het punt staat gemaakt te worden, ga, man! De wind minderde, het werd kalmer.

Arie keek eventjes naar de horde tussen de zerken om ons heen. Hij ging dicht tegen me aan staan. De kist werd gezegend. Even gebeurde er niets. Een tijdlang zei niemand iets en deed niemand iets. Ik keek naar de punten van m'n laarzen. Ongepoetst. Een veeg klei aan de linkerpunt.

Op een teken tilden de dragers de kist op. Eentje trok een paar stukken hout weg, toen lieten ze hem aan vier zwartleren riemen, heel recht en traag neer in het gat. Ze

legden de riemen neer, traden terug en keken ons aan. De pastoor knikte en zei: ‘Schepje zand op gooien, zo.’ Hij gaf zelf het voorbeeld. Ik nam de schep aan, keek naar beneden, de rode kist met het kruis, de binnenkant van de kuil was met sleetse, zwarte planken afgedekt. Ik bewoog de hand en zag de kluitjes op het rode, glanzende hout vallen. Toen draaide ik me om en gaf de schep aan Arie. Die deed hetzelfde. De koster nam de schep plechtig in ontvangst.

‘We gaan,’ zei de pastoor en zette zich in beweging.

De dragers liepen hem achterna, de koster, en wij ook. Ik keek om en zag al die mensen naar de open kuil lopen. Alsof het hun prooi was. Ik was bang dat ze wat met de kist zouden uithalen, maar blijven, dat durfde ik niet. Ik liep vlugger om dichter bij de pastoor te zijn. Hij stapte met de misdienaars in zijn autootje en reed weg.

‘Nou, jongens, jullie vindt het zelf wel, hè,’ zei Beernink. Hij stapte in de zwarte volgauto. Toen reden de lege lijkwagen en de volgauto weg. En Arie en ik stonden alleen bij het hoge spijlenhek met Memento erop.

‘Wat gaan we doen?’

‘Ma is niet thuis.’

‘Laten we nog een keer langs pa's huis gaan.’

We begonnen te lopen. De wind ging liggen. Het is een eind lopen van het Wold tot de Kloksteeg. We waren moe, toen we er kwamen. Arie had dorst.

‘Misschien kunnen we binnen drinken.’

Dat konden we, ja. Er stond een oranje Daf voor pa's huisje en een grote zwarte volgauto, en een tractor met een aanhangwagen. Op die aanhangwagen stond pa's ledikant, wat stoelen, een tafel, een opgerold vloertapijt. Het huisje was vol mensen.

‘Die kast könnt wi wal broekn,’ zei boer Japis, de hand leggend op een hangkast van geel gevlamd hout met een sierkuif. Zijn knecht hielp met het versjouwen. Van de nutsspaarbank waren ze er ook. De Wit liep met pa's pendule in de hand, zo'n houten met sterretjes en maantjes achter de ruit.

‘Die klok is van m'n broertje! 'riep ik hard, de aandacht trekkend. Gelukkig kwam net meneer pastoor langs, hij had pa’ zwarte hoeden en een zo goed als nieuwe kunststof koffer in de handen.

‘Ik geloof dat de jongen gelijk heeft,’ zei meneer pastoor. De Wit gaf schouderophalend de pendule aan Arie. De koster kwam langsdribbelen met de regenjas, een donkerblauw kostuum, een beige kostuum en het dure grijze pak, waar ik pa nog in had zien lopen. Allerlei bekenden en onbekenden sleepten met spullen. Omdat er geen tafel meer was, hadden ze de kanarie in een hoekje op de grond gezet. Ze deden net alsof ze ons niet zagen, toen we door het huisje liepen en Arie water dronk in de keuken. De drukte duurde niet zo lang. Geronk voor de deur betekende dat boer Japiks met de bullen op de aangangwagen al het veld ruimde. De pastoor reed ook weg. De mensen uit de buurt verdwenen met de lampen, de pannen, textiel, lakens. Steeds minder kwamen terug en tenslotte stonden we met z'n tweeën in het lege huis, dachten we. Maar dat was niet zo.

Fluitend kwam de koster de slaapkamer uit. ‘Maar dat is voor mij?’ riep ik uit, nog voor ik gezien had, wat hij droeg, ik begreep het ook niet allemaal, maar dit wist ik wel, dat het beschamend voor ons was en de koster had me in de kas toch gezegd, dat ik me niet voor de begrafenis zou hoeven te schamen. ‘Okee, okee, Tinus,’ zei

hij goedgeluimd, en legde twee stel lange gordijnen in mijn armen. Hij liep door naar buiten en sloot de deur zachtjes achter zich. Een auto startte en reed weg.

Arie en ik keken mekaar aan. Hij had de pendule in de armen en ik droeg de gordijnen over de schouder en de arm.

'Laten we maar naar huis gaan.' zei ik, 'Of heb je nog dorst?'

Arie had geen dorst. We gingen naar buiten en trokken de deur achter ons in het slot. We hadden geen sleutel. De Kloksteeg was leeg, maar achter de vensters staarden ons gezichten aan. Met gebogen hoofd slenterden we weg. Na een paar meter stonden we stil door een geluid. Alleen in het lege huis floot de kanarie, trillend, kwelend, zo helder en zuiver, als een stem uit een andere wereld.

Toen we thuis kwamen, was er niemand. De pendule en de gordijnen legden we in de slaapkamer. De radio stond nog aan: A hard day's night. Arie ging op zijn handen bij de radio zitten, begon met de voeten mee te schommelen en mee te neuriën. Zij gezicht knikte op de maat mee, zonder uitdrukking. De klok stond op kwart over een. Om half twee beginnen ze bij Delvers.

Ik was op tijd bij de baas. 'Gaot mar an t wark in de kasse,' zei de baas, 'Kees brengt vandaoge de bloomn weg.' Om vijf uur zat het werk erop en ging ik naar huis. Arie wou niet eten, ik sneed vier boterhammen en deed er dubbeldik kaas op. Het begon te regenen. De avond viel. Pas tegen tienen klonk gemorrel aan de deur. Ma kwam thuis. We waren erg opgelucht, maar ze vroeg niets en zei weinig. Ze ging meteen droge kleren aantrekken. 'Die gardinen geen nach Hannelore,' zei ze toen ze terugkwam. 'Ik wil de klok houden!' dreinde Arie. Ze knikte. Regen sloeg tegen de ramen.

Een week of twee later moest ma op de fabriek van de personeelschef horen dat de Nuts had gebeld. Of ze nu kwam. De Wit zei haar daar, dat de begrafenis toch duurder was geweest, dan ze eerst gedacht hadden. Maar desondanks was er een paar honderd gulden over, voor mij en Arie. Aan dat geld mocht niemand komen. Dat moest vastgezet worden op de Nuts, spaardeposito vast, zei hij. Als Arie en ik 21 jaar werden, kwam dat wel ter beschikking, het zou dan met rente zo'n duizend gulden belopen. Daar waren we wel blij mee.

Op het negende graf, derde rij van achter, heeft een tijdlang een bordje met een nummer gestaan. Daarop hebben brandnetels gegroeid. Niemand van ons is er ooit geweest. Toen ik 21 werd dit jaar, en het geld ophaalde, het was f980,65, ben ik toch gaan kijken. Er was al iemand anders begraven.

(fragmenten)

'Paars Doek' maakt deel uit van de bundel *De geur van traan*, die binnenkort verschijnt.

Inge Suasso
Wie ontdekte Xerxes?

In 1919 verschijnt van de hand van Louis Couperus *Xerxes of De Hoogmoed*, dat in de maanden september tot en met december 1918 als feuilleton in Groot-Nederland was gepubliceerd.

Eveneens in 1919, in januari, komt het eerste deel, *Koningen*, van Israël Querido's trilogie *De Oude Waereld, het land van Zarathustra* van de pers. Die trilogie, waarvan de andere delen, *Zonsopgang* en *Morgenland*, respectievelijk in 1920 en 1921 uitkomen, heeft als hoofdpersoon... Xerxes!

Is dat toeval? Wat brengt twee Nederlandse schrijvers van formaat ertoe zich tegelijkertijd bezig te houden met dezelfde historische figuur? Querido zelf suggereert in een artikel in De Amsterdammer van 28 juli 1923, geschreven naar aanleiding van Couperus' overlijden, dat Couperus het idee voor Xerxes van hem zou hebben. Berust Querido's bewering op waarheid?

Wie was Israël Querido?

Voor de schrijver Israël Querido, broer van de uitgever Emanuel Querido, bestaat heden ten dage weinig belangstelling. Toch was deze kleurrijke figuur in zijn tijd minstens even bekend als Couperus. In het Amsterdam van ±1920 was hij een opvallende verschijning: hij was klein van stuk en gezet van postuur, had een vrij hoge stem en (voor die tijd!) lange golvende haren. Annie Salomons vertelt in haar kostelijke boekje *Herinneringen uit den ouden tijd* hoe Querido eens door een klein meisje werd aangesproken met ‘juffrouw’. Toen haar moeder haar daarvoor berispte, veranderde ze het resoluut in ‘mevrouw’. Hij was een matador in het biljarten en was dan ook vaak te vinden in cafe's, waar hij zich bovendien verzekerd wist van een schare meest jonge bewonderaars die de brallerige oraties van de grootmeester gretig tot zich namen.

Hij werd op 1 oktober 1872 in Amsterdam geboren als derde zoon van een arme joods-Portugese diamantbewerker. Israël, voor vrienden Is. Of Ies., was achtereenvolgens werkzaam als violist, horlogemaker, diamantbewerker en juwelier. Ondertussen schreef hij gedichten, en hij begon zijn literaire loopbaan als dichter onder het pseudoniem Theo Reeder. Hij was jarenlang journalist bij het Algemeen Handelsblad. Daarvóór was hij enige tijd hoofdredacteur van het weekblad Stad en Land, een populair-literair orgaan, dat echter spoedig ten onder ging doordat Querido er veel te zware kost in opnam. Ook is hij een poosje, samen met A.M. de Jong, redacteur geweest van het tijdschrift Nu. Hij publiceerde om aan geld te komen literaire kronieken in Het Leven en in tal van andere bladen: van zijn romans alleen kon hij niet leven.

Zijn huwelijk met Jeanette Sjouweman was niet bepaald gelukkig te noemen. Ze was een zeer bijzondere, artistieke vrouw, maar ze leed aan wat we tegenwoordig waarschijnlijk hysterie zouden noemen. Uit het huwelijk werd één zoon geboren, Arie (Aay), die debiel was en om wie Querido veel zorgen heeft gekend. Om de chaos thuis te kunnen ontlopen (hij wilde hen beslist niet in een inrichting laten opnemen: naar zijn overtuiging zou hun dat meer kwaad dan goed doen), had hij

elders zijn twee ‘secretaressen’ geïnstalleerd, met wie hij een zogenaamd ‘vrij huwelijk’ onderhield, aanvankelijk met instemming van zijn vrouw, die vond dat de grote man ook seksueel niets tekort mocht komen. Later kon ze zich niet meer met de toestand verenigen en heeft herhaaldelijk voor de deur van de secretaressen allerpijnlijkste scènes veroorzaakt.

Ook in een ander opzicht was Querido's familieleven niet erg plezierig: de verhouding met zijn broer Emanuel was ronduit slecht, volgens Israël veroorzaakt door Emanuels jaloezie ten aanzien van het succes van zijn broer. Emanuel was de auteur van *Het Geslacht der Santeljano's*, een tiendelige cyclus waarin het geslacht Querido en het Amsterdamse volksleven, alsmede de opkomst van het socialisme worden beschreven. In de figuur ‘Ko’ kunnen we duidelijk Israël Querido herkennen. Was de reeks aanvankelijk als een zuivere familiekroniek bedoeld, naarmate de verhouding tussen de broers verslechtert, gaat Joost Mendes, zoals het pseudoniem van Emanuel luidde, zich steeds meer richten tegen zijn broer. Zo beschuldigt hij ‘Ko’ er bijvoorbeeld van, bij boekwinkels grote aantallen van zijn eigen boeken te laten opkopen om zodoende de verkoop kunstmatig op te schroeven en herdrukken te forceren. Hij spreekt zelfs van ‘gefingeerde herdrukken’.

Financieel gaat het Querido ook niet erg goed. Als Karel de Wind, de auteur van *Rond het leven van Israël Querido*, voor de eerste keer bij Querido thuis komt, vertelt Querido's vrouw hem als terloops dat er geen cent in huis is, dat er beslag ligt op het meubilair wegens belastingschuld en dat de huishuur in geen maanden is betaald. De Wind beschikt op dat moment zelf niet over voldoende middelen om Querido te helpen, maar hij benadert - aanvankelijk tevergeefs - een aantal beter gesitueerden. Het lukt hem ten slotte van een notaris, bestuurslid van het ‘Kunstverbond’, de toezegging los te krijgen dat het verbond f300,- ter beschikking zal stellen. Daar Querido het geld meteen nodig heeft - er is niets meer te eten in huis - schiet De Wind het hem voor:

toevallig heeft hij een paar honderd gulden onder zich omdat hij net voor een van zijn principalen een wissel heeft geïnd. Zo wordt het geld besteed:

> Zonder verwijl werden de lastigste schuldeisers voldaan... zijn biljartqueue van een nieuwe pomerans voorzien... een paar belangrijke boeken aangeschaft... schoenen gerepareerd... bonbons en andere lekkernijen de provisiekast ingeschoven... een malsch koscher-kippetje het huis ingedragen... de Goudsche pijpen met geurige shag opgevuld... en gehavende glasvaasjes met de teerste bloempjes gevuld...

Het Kunstverbond trekt echter de toezegging in, en De Wind moet wekenlang op zijn geld wachten. De oorzaak van het slecht-bij-kas-zitten blijkt, behalve de geringe huishoudelijke kwaliteiten van 'Net', die meer van bloemenschikken dan van eten koken houdt, de opheffing van de 'Vereeniging-Querido' te zijn, overigens op verzoek van Querido zelf, die het als een schande ervoer dat hij met schrijven niet de kost zou kunnen verdienen en dat er een publiek steuninstituut voor hem bestond.

Toch komt er een kentering in de financiële toestand. Na de Eerste Wereldoorlog geniet Querido enige tijd bescherming van een aantal rijke Amsterdamse juweliers. We zien hem volgens Karel de Wind in die periode door Amsterdam rijden in een Rolls Royce. Hij vult zijn bibliotheek aan met zeer kostbare exemplaren en geeft een kelner de voor die tijd exorbitant hoge fooi van een gulden bij een vertering van zestig cent. Zijden overhemden hangen bij reeksen in de kast en ook zijn vriendjes worden goed in de kleren gezet. De woning in de volksbuurt wordt verlaten. Zijn vrouw en achterlijke zoon reizen van hotel naar hotel en hijzelf trekt in bij zijn secretaressen. In deze tijd voltooit hij zijn eerste historische roman, *Koningen.*

Helaas, de wereldcrisis gooit roet in het eten: de weldoeners verdwijnen de een na de ander, en in 1932 sterft Querido, na een ellendige tijd van enorme huiseliijke problemen (hij wordt genoodzaakt vrouw en zoon in het huis van zijn secretaressen op te nemen: de hotels kunnen niet meer betaald worden), aan de suikerziekte waaraan hij al zo lang leed, maar die hij altijd had verwaarloosd uit angst voor een ziekbed. Vrijdag 5 augustus, een paar maanden voor zijn zestigste verjaardag, overlijdt hij in een kliniek in Zandvoort, waar hij tien dagen tevoren was opgenomen. Zijn vrouw en zoon zitten dan al in een inrichting in de buurt van Apeldoorn, en ze zijn bij zijn begrafenis niet aanwezig.

Het meest bekend is Querido geworden door zijn vierdelig 'Amsterdamsch Epos' *De Jordaan* (1912), *Van Nes en Zeedijk* (1915), *Manus Peet* (1922) en *Mooie Karel* (1925), die gekarakteriseerd kunnen worden als 'visionair-realistisch': visionair omdat hij zelfs de kleinste mens 'groot' ziet (zelf zegt hij: 'Ik kan de dingen niet klein zien: ik moet ze vergrooten, doorlichten... ik moet er heelemaal door vervoerd worden'), realistisch omdat hij vanuit eigen waarneming het Amsterdamse volksleven beschrijft, waarbij hij ook de volkstaal zo goed mogelijk weergeeft. Veel minder populair was zijn 'visionair-historisch' werk, hoewel *Koningen* door de kritiek goed werd ontvangen. Bij het grote publiek sloeg dit werk niet aan: daarvoor is het te barok en breed-beschrijvend.

Querido was autodidact en we moeten bewondering hebben voor de man die ondanks huiselijke en andere moeilijkheden zichzelf, naast de moderne talen, Latijn, Grieks en Hebreeuws leerde: hij was vanuit zijn joodzijn zeer geïnteresseerd in met

name bijbelse geschiedenis en wilde de bronnen in de oorspronkelijke taal kunnen lezen. Voor zijn historisch werk verrichtte hij jarenlange voorstudies: hij wilde niet alleen een groots epos schrijven, het moest ook nog wetenschapelijk verantwoord zijn! Van dit streven getuigt zijn 'Boek der Toelichtingen' bij *Koningen* en *Zonsopgang*, waarin hij minutieus elk door hem vermeld detail verantwoordt.

Zijn affiniteit met de Oudheid verklaart hij aldus:

> (...) de Oudheid die ik altijd met wonderlijk-mystieke en heilige aandoening heb lief gehad. Ik geloof mijn eigen wezen oneindig dieper te kunnen uitleven in de Oudheid dan in den modernen tijd. (...) Ik zou in oud-Hellas, oud-Indië of oud-Perzië geboren hebben willen zijn. Wegduiken in oude tijden, er is niets goddelijkers. (*Koningen* blz. 353)

Voor Querido was *De Oude Waereld* het eerste werk dat in de door hem zo beminde Oudheid speelt. Later schreef hij nog *Simson, de Godgewijde* (1927) en *Simson, Ontreddering* (1929).

Couperus

Louis Couperus werd op 10 juni 1863 in Den Haag geboren. Hij was de jongste van tien kinderen, waarvan er drie waren overleden. Hij was een nakomertje en werd door zijn moeder en zijn zussen danig vertroeteld. Hij stamde uit een Hollands-Indische familie, waarvan de voorouders in de zeventiende eeuw om politieke redenen vanuit Schotland naar Friesland waren uitgeweken. De familienaam luidde toen nog Couper en deze is later, naar de mode van die tijd, voorzien van een Latijnse uitgang (zoals De Groot Grotius werd, en Van Baerle Barleus). De vader van Louis was in Batavia geboren en werd daar, na een studietijd in Nederland, griffier en later Raadsheer bij het Hoge Gerechtshof, terwijl hij bovendien lid was van het Hoog Militair Gerechtshof. Het gezin repatrieerde in 1860 naar Nederland wegens de gezondheidstoestand van de moeder, maar vertrok in 1872 opnieuw naar de Oost, mede terwille van de vier zonen die volgens familietraditie carrière zouden moeten maken bij het binnenlands bestuur. In 1878 keert Louis met zijn ouders naar Nederland terug.

Na een aantal jaren een Haagse HBS te hebben bezocht, begint hij met steun van dr. Jan ten Brink te studeren voor de middelbare akte Nederlands, waarschijnlijk niet met de bedoeling ooit les te gaan geven, maar omdat de letteren zijn grote belangstelling hebben. Ten Brink stimuleert hem om zelf gedichten te schrijven en nog voordat hij zijn studie voltooid heeft, verschijnt zijn eerste bundel *Een Lent van Vaerzen.*

Na zijn eindexamen in 1886 besluit Couperus van zijn

pen te gaan leven, hiertoe financieel in staat gesteld door zijn vader. In 1888 wordt zijn eerste roman, *Eline Vere*, als feuilleton in het dagblad Het Vaderland geplaatst, en krijgt hij bekendheid als auteur. In 1891 trouwt hij met zijn nicht Elisabeth Baud, met wie hij als kind in Indië al een zeer hechte band had.

Couperus is een veelzijdig schrijver van vooral romans. Daarnaast moet ook zijn journalistieke werk genoemd worden. Couperus heeft veel gereisd en deed verslag van zijn reizen onder andere in het weekblad Haagse Post, waarvoor hij in 1921 als speciaal correspondent naar het Verre Oosten werd gezonden, een reis van een jaar die hij samen met zijn vrouw maakte en waarvan hij ziek terugkeerde. Op 16 juli 1923, een paar weken na zijn zestigste verjaardag, overlijdt hij, waarschijnlijk aan longontsteking.

Zoals Querido een opvallende figuur in Amsterdam was, was Couperus dat in Den Haag. Hij hield ervan door de stad te flaneren, tot in de puntjes verzorgd. Hij cultiveerde zijn bestaan als dandy en had er plezier in, op te vallen door buitenissigheden in uiterlijk en gedragingen.

Couperus had als kind al belangstelling voor de Grieks-Romeinse Oudheid en de Oosterse historie. Zijn liefde voor Italië werd gevoed door de romans van Ouida (pseudoniem van Louise de La Ramée, 1840-1908), de Oudheid leefde voor hem door Hamerlings gedichten. Zijn vader brengt hem enige kennis van Latijn en Grieks bij. Toch zou hij deze talen nooit zo goed leren beheersen dat hij zijn bronnen zonder vertaling ernaast kon lezen. Zijn bekendste werken waarin de Oudheid een rol speelt zijn vóór *Xerxes: De Berg van Licht* (1905), *Antiek Toerisme* (1911) *Herakles* (1913) en *De Komedianten* (1917). Na *Xerxes* verschenen nog *De Ode* (1919) en het zo succesvolle *Iskander* (1920) over het leven van Alexander de Grote.

Tweemaal Xerxes

Uit het voorgaande blijkt dat zowel Couperus als Querido zich met de Oudheid bezighield, Couperus al jarenlang, Querido sinds enige tijd. Dat beide schrijvers bijna tegelijkertijd met een boek over Xerxes uitkomen, kán dus toeval zijn. Er zijn echter aanwijzingen voor het tegendeel.

Querido vertelt in zijn eerder genoemd artikel in *De Amsterdammer* dat hij in Amsterdam een lezing bijwoonde door Couperus over diens *De Zonen der Zon.* De bewuste lezing vond waarschijnlijk plaats op dinsdag 12 februari 1918. Couperus, die Querido niet persoonlijk kent, laat hem vragen in de pauze ‘achter’ te komen. De ontmoeting is hartelijk en Couperus schijnt veel schik te hebben in het gesprek. Hij nodigt Querido uit om hem de volgende dag in ‘Americain’ (waar hij logeert) op te zoeken. Ook mevrouw Couperus is daar aanwezig:

> Mevrouw Couperus ontving mij met onvergelijkelijke gracie, met voorname en toch zeer eenvoudige hoffelijkheid, die mij zeer trof om het ongewilde en natuurlijke van aangeboren aristocratie. Louis Couperus eischte dadelijk voor ons koekjes op. En de zoete knabbelpartij aan twee kanten begon hartstochtelijk.

Ze spreken over hun werk, en Querido vertelt over Amsterdam, over zijn manier van stof vergaren voor zijn Amsterdamse epos, waarvan op dat moment twee delen verschenen zijn (*De Jordaan* en *Van Nes en Zeedijk*):

> Couperus scheen onder het spreken en vertellen, buitengewoon opgewekt. Plots vroeg hij, ik zou bijna schrijven, smeekte hij mij, of hij mij een keertje mocht vergezellen in donker Amsterdam. Ik wees hem op de onmogelijkheid hiervan, in verband met zijn opvallende figuur en zijn heerenchic.
> ‘Geen bezwaar, Is’, zei Couperus. ‘Ik kleed mij geheel en al naar jouw aanwijzingen.’

De tocht wordt inderdaad ondernomen. Querido geeft het volgende citaat uit een ‘schets’ van Couperus:

> De nachten waren dan nu ook al weêr betooverend van milde en weeke weelde. Ik dwaalde om in het gezelschap van een groot schrijver en van een beminnelijken boef. De schrijver heette Israël Querido en de boef heette Willem. Zij brachten mij beiden naar de Digue-de-Mer, die in de Groote-Stad nog iets anders is dan zij in Ostende was, vóór den wereldoorlog. Het was ongelukkig-genoeg Vrijdag, een dag, dat de bezoekers der Groot-Steedsche Digue-de-Mer geen geld op zak hebben om te vechten en zich te dompelen in kleurig zwelggenot. Toch was ik al heel blij, dat ik het decor zag van Querido's epos en beloofde Querido mij Mooien Karel te toonen. (...)
> Deze nachtwandeling was slechts bedoeld als eene inleiding voor een èchte nachtwandeling, die wij een andere keer met Willem zouden ondernemen als ik een flanellen hemd, een roode das en een pet tot mijn dispozitie zoû hebben.

Of de tweede tocht, waarover zowel Couperus als Querido zegt dat ze die *zouden* ondernemen, ook werkelijk heeft plaatsgevonden, is niet duidelijk. De enige aanwijzing dat er inderdaad een tweede tocht is geweest, is een tekening van Cornelis Veth uit 1920, waarvan het bijschrift luidt: ‘Ies biedt Louis, ter voltooiing van zijn vermomming als Jordaner, een tabakspruim aan’. Volgens Dr. H.W. van Tricht, met wie ik in 1979 over deze kwestie correspondeerde, is er maar één tocht geweest, niet naar de Jordaan, maar naar Nes en Zeedijk, en zou Veth zijn tekening gebaseerd kunnen hebben op geruchten. Ook bij Karel de Wind lezen we (blz. 113):

> Querido had Couperus zelfs eens door Nes en Zeedijk gevoerd doch Couperus had al spoedig zijn Haègsch neusje er leelijk voor opgetrokken, met voor de eer te bedanken. De hofstad-lucht was hem bèter bevallen. Maar daar waren ook niet zooveel stinkende grachten als in Amsterdam.

Het bovenstaande is natuurlijk een aardige anekdote, maar heeft met *Xerxes* alleen indirect iets te maken: uit het gezamenlijk ondernemen van deze tocht blijkt dat beide schrijvers bevriend waren en dat Querido - mogelijk - te goeder trouw is inzake de nu volgende kwestie. Op die bewuste dag in 'Americain' spreken ze ook over hun historisch werk. Querido vertelt enthousiast over zijn bronnenstudie en over Xerxes:

> Couperus bleek in geestdrift, doch met geen woord maakte hij melding van het feit, dat hij spoedig een paraphrase van Herodotus' Xerxes zou geven.

Wat Querido hier suggereert, is dat Couperus het idee voor Xerxes eigenlijk van hém had. Is dat zo? Of heeft Querido er belang bij Couperus, postuum nog wel, zwart te maken? Om hier achter te komen, moeten we de verhouding tussen beide schrijvers nader bezien.

Querido is Couperus - althans diens werk - nooit erg goed gezind geweest. Zelf herinnert Querido ons daar ook aan als hij zich afvraagt of Couperus bij hun ontmoeting in Amsterdam zich zijn afbrekende kritiek zal herinneren op *Psyche* en *Fidessa.* In 1904 schrijft Querido namelijk (Over literatuur blz. 153):

> (...) Een hierop volgend artikel zal uitsluitend aan Couperus' *Fidessa* gewijd zijn. Ik wil uit de volledige analyze van dit werkje aantoonen, dat Couperus als fantasmagorist ganschelijk mislukt werk levert; daarvoor als taalkunstenaar te zwak, te onzuiver, te koudzielloos, te beperkt is; als fantast te weinig geestelijke diepte, te weinig doorleefden vizioenairen rijkdom heeft.

Ook over *Herakles* is Querido niet erg te spreken (Handelsblad 16 april 1914). Zeer bont maakt hij het wel als hij Couperus in 1921 (dus ruim drie jaar na hun kennismaking in 1918, waarover hij in zijn 'In memoriam' zo lyrisch doet) ervan beschuldigt 'mal-taaie gewrochten' en 'strafbaar-breedsprakige wrochtselen' te hebben voortgebracht (Het Leven 11 oktober 1921), een kritiek die meer op hemzelf van toepassing is!

Querido daarentegen behoeft zich niet te beklagen over negatieve kritiek van Couperus. Dat moge onder andere blijken uit de volgende brief, een brief die Couperus aan Querido schreef en waarover deze blijkbaar zo verrukt was, dat hij hem aan zijn vrienden (in getypt afschrift) ter kennisneming zond; een exemplaar ervan trof ik aan in de nalatenschap van A.M. de Jong in het Letterkundig Museum te Den Haag, en ook Querido's 'vriend en biograaf' Karel de Wind maakt er melding van:

Den Haag 20.I.XIX.

> Waarde vriend en groote medebroeder.
> Een groote vreugde is het my geweest 'De Oude Waereld' van u ten geschenke te mogen ontvangen; een grootere vreugde werd het, toen ik dit wondermooie boek begon te doorbladeren eerst, en toen aandachtig te lezen en te herlezen. Gy hebt een immense daad gedaan, waarop gy trotsch

> moogt zyn en onze Moeder, de Nederlandsche muze, met u. Ik beschouw uw boek als het bizonderste werk, dat sedert vele jaren in onze letterkundige wereld aan den dikwyls zoo valen horizon is verschenen; het is een stralende zon, Ormoesd gelyk. Ik zou u willen omhelzen voor dit werk. Maar zoo uitbundig mogen wy hier in het eeuwig mistige Noorden niet zyn.
> Ik ben reeds sedert maanden ziek en werk hier niet, maar ik hoop, zoo niet binnenkort, toch van het voorjaar over uw werk in 'Groot Nederland' te schrijven. Misschien hebt ge opgemerkt, dat ik zelve een luchtige arabesk gaf over Xerxes of De Hoogmoed, in ons typschrift. Meer dan wat ik het noem is myn werk niet. Het uwe geeft ons grootsche, monumentaal epische tafereelen, landschappen en vergezichten. Hoe heerlyk zult gy u gevoeld hebben u te kunnen wyden aan dit sublieme boek. Gy zyt gezegend geworden tusschen ons allen.
> Ik heb u den laatsten tyd niet gevolgd in uw andere werk. Ik weet niet of ge als recensent my soms hebt geprezen of uitgescholden. Dat doet er ook niet toe. Ik vind u een subliem kunstenaar en uw boek een lichtende berg in onze laaggrondsche literaire landen. Laat my u er van harte geluk mede wenschen.
> Mocht ge eens in Den Haag komen, en ge wilt eens aankomen, dan zal het my een feest zyn u te ontvangen.
> In anthousiaste [sic!] bewondering
> uw
> Louis Couperus.

Ook de enige tijd later in Groot-Nederland verschijnende bespreking door Couperus van *Koningen* is in zeer lovende bewoordingen gesteld (1919, blz. 460-469). De enige kritiek die Couperus heeft, geld het 'Boek der Toelichtingen':

> De schepper van een romantiesch-historische evocatie moet niet, zoodra de laatste wolkdamp zijner magie is verijld, den toeschouwer in zijn werkplaats binnen leiden. Het 'kunst- en vliegwerk', de tooneelmachinaties, de 'bronnen', zij kunnen mij na mijn eindindruk van verrukking niet schelen meer. Dat alles kan heel interessant zijn, maar is mij niet welkom te doorworstelen na een betoovering van hoogste schoonheid. Want al die inlichtingen en bewerkingen doen er niet toe en de meer of mindere wetenschap en belezenheid van den schrijver dóén er niet toe.

Op de kritiek betreffende het 'Boek der Toelichtingen' reageert Querido weer in een 'Nawoord' (géén 'Boek der Toelichtingen'!) bij het derde en - naar hij zegt: voorlopig - laatste deel, *Morgenland.* Hij is het met de kritiek niet eens, maar besluit toch het 'Boek der Toelichtingen' te onderbreken:

> Het schrijven (ervan) heeft mij een ontzachlijke geestelijke inspanning gekost, en de dank die ik er voor oogstte was betrekkelijk matig.

Querido heeft dus niets te klagen over Couperus' houding ten opzichte van hem. Waarom klinkt er dan toch zoveel rancune in zijn woorden door? Waarschijnlijk is Querido jaloers op de successen van Couperus. Over het algemeen krijgt Couperus een veel betere pers dan Querido, en vallen vergelijkingen van beider werk meestal in het voordeel van Couperus uit. Frits Lapidoth bijvoorbeeld zegt in de ‘Kunstkroniek’ van De nieuwe Courant van 21 november 1920, waarin hij Querido's *Zonsopgang* en Couperus' *Iskander* bespreekt, over Couperus: ‘Zijn gave om de personen, ook die van het tweede plan, een eigen karakter te geven, vind ik door geen schrijver van historische romans overtroffen.’ En in De Telegraaf van 12 november 1922 zegt Carel Scharten als hij Querido's *De Oude Waereld* bespreekt: ‘eene voortreffelijke compositie als Couperus' *Iskander'* en over Querido's werk: ‘deze slechte compositie’. (Verder is hij wel lovend over allerlei scènes ‘van den allereersten rang’.)

De voorkeur voor Couperus boven Querido is tot in onze dagen blijven bestaan. Zo lezen we bij Wim J. Simons in zijn uit 1970 daterende *Ontmoetingen* dat Querido, ‘beïnvloed door de impressionistische woordkunst van Van Deyssels jeugdwerken, getracht heeft het werk van Couperus te overtreffen. Hij koos meer dan eens soortgelijke onderwerpen, maar bleek vrijwel nooit in staat tot een werkelijke uitbeelding te komen, die juist bij Couperus zo treft, vooral ook omdat laatstgenoemde zich - hoewel afstand nemend - met zijn werk wist te vereenzelvigen’ (blz. 47).

Succes hebben betekent: verkocht worden, in de jaren twintig voor een schrijver letterlijk van levensbelang. Ook al werd Couperus beslist niet onderbetaald, uit zijn brieven aan zijn uitgever Veen weten we hoe belangrijk de financiën voor hem waren. Dat geldt nog meer voor Querido, die door zijn uitvoerige voorstudies weinig inkomsten en veel uitgaven had. In dit licht bezien is Querido's afgunst begrijpelijk. Bovendien had Querido een nogal hoge dunk van zichzelf; hij achtte zich een groot kunstenaar, en het succes van Couperus, ook in het buitenland, paste niet in dat beeld.

Klopt Querido's verhaal?

Hoewel er bij Querido nogal wat animositeit ten opzichte van Couperus bestaat, heb ik onderzocht of Querido toch gelijk kan hebben met zijn in bedekte termen gestelde beschuldiging van plagiaat. Hoe reageerden bijvoorbeeld de tijdgenoten-critici op de gelijktijdige verschijning van de twee Xerxessen? De enige die met een soort beschuldiging komt, is Carel Scharten. De manier waarop hij dat doet, is tamelijk curieus. Aan het woord is Karel de Wind (blz. 180):

> In deze tijd vergastte Carel Scharten ons in ‘De Telegraaf’ op een kroniekje over ‘De Oude Waereld’ van Querido, en ‘Xerxes of de Hoogmoed’, van Louis Couperus. Hij fantaseerde een: ‘Van en over mijzelf en anderen’ van Couperus, en laat ons erin loopen, door in zijn kroniek neer te

> schrijven: 'Ik zal mij wel wachten, den lezer te vertellen, langs welken weg ik bovenstaand fragment uit het eerstvolgende (nog ongeboren) deel van 'Van en over mijzelf en anderen' bemachtigen mocht (...).

Het fragment bestaat uit een gesprek tussen 'Gigi' en 'Orlando', waarin Gigi klaagt:

> (...) en met dit epos, over *mijn* Xerxes, - drukt hij arme Xerxes van Gigi plat, Orlando, plat als een overreden soldo...

(De Wind, die de mystificatie op dat moment niet doorziet, schrijft buiten Querido om een verwijtende brief aan Couperus. Deze antwoordt dat hij niet begrijpt waar De Wind op doelt, en verzoekt hem het artikel uit De Telegraaf te doen toekomen.)

Scharten meent dus, in de rol van 'Gigi', dat Querido juist Couperus heeft geïmiteerd. Gezien de jarenlange voorstudie van Querido voor *De Oude Waereld* lijkt me dat niet zo waarschijnlijk: hij was er al lang mee bezig. Volledigheidshalve moet wél vermeld worden dat pas het tweede deel, *Zonsopgang*, geheel over Xerxes gaat, en dat hij dus in theorie pas na het lezen van *Xerxes of De Hoogmoed* zou hebben kunnen besluiten zich op deze figuur te concentreren. Bovendien zijn dergelijke zwenkingen bij Querido niet ongewoon: een personage als Manus Peet, opgezet als bijfiguur, groeit uit tot een hoofdpersoon aan wie zelfs een afzonderlijk deel van het 'Amsterdamsch Epos' wordt gewijd.

Couperus (collectie: Letterkundig Museum)

Er is een aantal redenen te bedenken waarom niet méér critici zich verbazen over de twee Xerxessen. In de eerste plaats komt in de titels van Querido's drie boeken de naam ‘Xerxes’ niet voor, terwijl dat bij Couperus' roman wel het geval is. In de tweede plaats komt in Querido's eerste boek, *Koningen*, de figuur Xerxes pas aan het eind voor, en dan eerst nog indirect, dat wil zeggen, gezien door de ogen van zijn vader Darius, die overweegt of hij hém dan wel zijn halfbroer Artabazanes tot zijn opvolger zal maken. In de derde plaats trekt Couperus' *Xerxes* nauwelijks aandacht. Misschien is daaraan de tijd van verschijnen debet? De publikatie in Groot-Nederland valt juist samen met het einde van de Eerste Wereldoorlog in november 1918, en waarschijnlijk had men wel iets beters te doen dan zich druk te maken over ‘een luchtige arabesk’. Zijn uitgever Veen is er ook niet erg van onder de indruk en wil het gevraagde honorarium van f2500, - niet betalen; het boek verschijnt daarom bij Nijgh & Van Ditmar. In de vierde plaats zal er niemand op het idee komen dat *Couperus* wel eens plagiaat gepleegd kan hebben: zijn werk verschijnt immers eerder dan dat van Querido? Frits Lapidoth bijvoorbeeld schrijft: ‘Gaf Querido, na Couperus, ons een machtige Xerxes-figuur, Couperus gaf ons dezer dagen een Alexander den Groote, niet minder ons lévend gemaakt in zijn, schier bovenmenschelijke grootheid, meer nog gedetaileerd, en niet een episode uit zijn leven zoals Querido er ons een van Xerxes gaf.’ En als laatste: kort na de verschijning van *Xerxes* in boekvorm (eind 1919), komt (begin 1920) Couperus' meesterwerk *Iskander* uit. Dát werk trekt, in tegenstelling tot *Xerxes*, veel aandacht, en dát werk (en niet *Xerxes*, dat als een vingeroefening voor *Iskander* beschouwd kan worden) wordt vaak vergeleken met *De Oude Waereld* van Querido, zoals ook blijkt uit bovenstaand citaat van Frits Lapidoth.

De conclusie lijkt dus gewettigd dat Couperus het idee voor *Xerxes* van Querido heeft. Maar er is nóg een aanwijzing. In 1917 publiceert Prof. Dr. W.E.J. Kuiper in De Nieuwe Gids een opstel, getiteld ‘Louis Couperus en de Grieks-Romeinse Oudheid’. (Overigens was dit opstel eerst aangeboden aan Groot-Nederland maar omdat het nogal lovend was, wilde Couperus, die in de redactie zat, het niet plaatsen.) Dit opstel is in 1961 opnieuw uitgegeven, met eraan toegevoegd enkele brieven van Couperus aan Kuiper. Een van die brieven is gedateerd 9 januari 1918. Hij antwoordt daarin op een brief van Kuiper waarin deze hem sympathie voor zijn ‘klassiek’ werk heeft betuigd. Couperus gaat uitvoerig in op allerlei open aanmerkingen van Kuiper naar aanleiding van *De Komedianten.* Ook over *De Berg van Licht* wordt het een en ander gezegd. Met geen woord rept hij echter over *Xerxes.* De daarop volgende brief is van 8 november 1918. Daarin schrijft hij:

> (...) Ik dank u ook voor het waardeerende woord voor mijne bewerking (van *De Cycloop*, I.S.) maar moet u eerlijk bekennen, dat, als ik mij eens bezondig aan een dergelijke vrije vertolking, ik de Fransche vertalingen naast het Grieksch heb liggen want ik lees heusch niet vlot Grieksch. Toen ik onlangs voor mijn roman *Xerxes of De Hoogmoed* Herodotos moest bestudeeren, had ik (en heb ik nog voor de proeven) naast de editie van Kallenberg de vertaling liggen van Humbert: ik beken eerlijk, dat ik er anders niet komen zoû. (...)

Mijn veronderstelling is: toen Couperus de brief van 9 januari schreef, was hij nog niet met *Xerxes* bezig: het lijkt me zeer onwaarschijnlijk dat hij er helemaal niets over zou zeggen als dat wél het geval was. Op 12 februari ontmoet hij Querido, krijgt door hem het idee voor *Xerxes* en begint meteen met de voorstudie. Hij kende uiteraard Herodotos al en het is voor de veelschrijver Couperus een koud kunstje om dan in september het eerste gedeelte van *Xerxes* in Groot-Nederland te laten verschijnen: volgens Albert Vogel (blz. 200) schrijft hij aan *Xerxes* van augustus tot november 1918. Dat hij aan Querido niet zou hebben laten blijken dat hij zelf ook over Xerxes wilde gaan schrijven, vindt steun in de zinsnede uit Couperus' aangehaalde brief aan Querido van 20 januari 1919: 'Misschien hebt ge opgemerkt, dat ik zelve een luchtige arabesk gaf over Xerxes of De Hoogmoed, in ons tijdschrift.' De aanwijzingen voor het feit dat Couperus het Xerxes-idee inderdaad van Querido heeft, zijn dus nogal sterk.

'Echt' plagiaat?

Als we aannemen dat Couperus het idee voor *Xerxes* van Querido heeft 'overgenomen' (om geen sterkere term te gebruiken), is er inderdaad sprake van plagiaat. *Van Dale* (11e druk) geeft immers bij dat lemma als eerste betekenis 'letterdieverij; het overnemen van stukken, gedachten, redeneringen van anderen en deze laten doorgaan voor eigen werk'. Meestal verstaan we onder plagiaat echter 'een van anderen overgenomen deel van een geschrift, enz.' Omdat ik wilde nagaan of Couperus zich ook in de tweede, meest gebruikelijke zin van het woord aan plagiaat heeft schuldig gemaakt, heb ik beider werk vergeleken.

Hoewel beide schrijvers zich voor hun Xerxes baseren op Herodotos (Grieks geschiedschrijver uit de vijfde eeuw voor Christus), zijn uitgangspunt en uitwerking totaal verschillend. Couperus noemt zijn werk zelf 'een luchtige arabesk', zoals we al zagen. In een 'Prologos' bij *Xerxes of De Hoogmoed* die wél gepubliceerd is in Groot-Nederland maar niet in het een jaar later verschenen boek spreekt hij van 'een vreemd boek'; een 'roman' is het niet, maar 'misschien is het wel - bijna een "leesboek" voor gymnaziasten en H.B.S.-scholieren'. Hij ontkent dat hij 'een paralel [sic] (heeft) willen trekken tusschen onzen Oorlog en het oorlogje van Xerxes met de Grieken', maar in een brief van 14 februari 1919 aan zijn uitgever Veen voert hij als verkoopargument aan dat zijn Duitse vertaalster, mejuffrouw Else Otten, 'oogenblikkelijk' de hand heeft gelegd op de vertalingsrechten van *Xerxes*, zijnde 'aktuelle Stoffe'. (De Duitse Keizer trad in november 1918 af en vluchtte naar Nederland. De parallel met Xerxes, al dan niet door Couperus zo bedoeld, lag voor de hand.)

Couperus geeft zijn *Xerxes of De Hoogmoed* de aanvullende titel 'Uit de annalen der Ironische Historie, vrij naar Herodotos' mee, die zeer verhelderend is voor zijn uitgangspunt. Herodotos geeft regelmatig blijk van een groot gevoel voor humor, en zijn kijk op de figuur Xerxes is bepaald ironisch te noemen. Het is vooral dat ironische dat Couperus heeft aangesproken en dat hij vaak nog wat aandikt.

De opzet van Querido is veel ambitieuzer *(Koningen* blz. 356):

> (...) Daarom tracht ik u te geven historie, legende, fabel, allegorie, symboliek, uit de verbeelding geschapen en toch met werkelijkheid doormengd. Mythologie, óm te scheppen tot een nieuw levensgedicht, leek mij altijd een heerlijke arbeid, vooral als daaraan vast kon worden gehaakt, de karakter-verbeelding van half-historische, half-legendarische personen, in wie de z.g. 'moderne' psychologie toch haar oplossing vindt.
>
> In waarheid weet ik voor dit werk geen titel te vinden. Hoewel een verhaal, is het toch geen roman te noemen. Hoewel episch, is het toch geen epos te noemen. Hoewel dramatisch, is het toch geen tragedie te noemen. Want ik geef naast persoonsbeelding, de z.g. menschen-schepping, terzelver tijd volkerenbeelding en het gebeuren van geheele historische tijdperken. Ik kon nu eenmaal niet het Oosten ten koste van het Westen, noch het Westen ten koste van het Oosten beschrijven. Ik zou nu zekerlijk in een reeks afzonderlijke groote tafereelen, van dezen geobjectiveerden schoonheidsdrang blijk hebben kunnen geven. Toch voel ik nog het meest voor een harmonischen en organischen samenhang tusschen alle delen, hoe wijd ook uitgemeten.

Een illustratie van het verschil in aanpak is de beschrijving van de figuur Xerxes. Couperus' boek begint zo:

> Toen zeide Xerxes, in de reusachtige apadana des paleizes te Suza, tot zijne verzamelde grooten:
> - Perzen, ik wensch niets nieuws of den goden ongevalligs te doen: ik wensch alléén maar de Wereldalmacht te verkrijgen.
> En met den schepter schetste hij een sierlijk gebaar, om te onderlijnen, dat hij werkelijk zéér zedig was en te goeder trouw aan menschheden en goden.
>
> Xerxes, de Koning der Koningen, zat op zijn verhevenen troon, dien steunden twee gouden leeuwen, met barbaarsche grijnsgezichten, en langs de breede treden rijden eveneens zich tweemaal zes leeuwen van goud, met barbaarsche grijnsgezichten. Xerxes zelve was in de glorie van mannelijke jeugd en een innemende glimlach en een innemende blik (van toch-willen-begrijpen-doen, dat 'de Wereldalmacht' een doel van eerzucht was, zeer veroorloofd den Koning der Koningen, dat is: den Koning der Perzen), zonnigden uit zijn gelaat de zaal in, óver zijne grooten, die, staande, zich verdrongen tot héel ver weg tusschen de wijkende zuilen: velen, zoo ver, van de mindere grooten, hoorden Xerxes niet. Dit deed er

weinig toe: zij waren het steeds eens met de grootere grooten, die wèl konden vernemen wat de Basileus zeide met welluidende stem.

En dit doet Querido met een soortgelijke scène *(Zonsopgang* blz. 11):

> (...) In een carmozijnen mantel met groen tabyn gevoerd, t'allenkant van gouddraadslangen overkropen, zat Xerxes hoog en kaarsrecht op een gepijlerden gouden stoel waarvóór de geborduurde schemel reikte tot den ornamentalen bovenband van het troon-onderstel. In het midden van 's Konings tiara vlamde onrustig een groote ster van onyx, geel-rood als de gloed van zijn brocaten opperkleed dat door een gordel van seraphynen-blauw en wit om zijne heupen bijeengeplooyd afhing. Even met zijn blanke hand roerde Xerxes het gouden gevest van zijn zwaard waarop dubbelgele granaten, vlamrobijnen, zeepbelachtig-tintelende turkooyzen en violet-amethysten dauwdrup-glansen bloeyen lieten. Ook in de brandende woestijnhitte begeerde Xerxes het laayende rood van zijn koningsmantel om de trotsch-hooge, Achaemenidische konings-schouderen.

Conclusie

Ten aanzien van het plagiaat kunnen we nu het volgende stellen. Hoewel Couperus het idee voor *Xerxes* wél aan Querido ontleend lijkt te hebben, is er geen sprake van echt plagiaat, dus van het overnemen van gedeelten van het werk van Querido door Couperus. Ten eerste heeft Couperus een heel andere toon dan Querido. Couperus wil de figuur Xerxes ironiseren, belachelijk maken zelfs, al behoudt deze toch iets koninklijks in al zijn hoogmoed. Querido daarentegen schept een verheven persoonlijkheid, die nooit geheel en al zijn waardigheid verliest.

Ten tweede kan Couperus zijn *Xerxes* niet hebben overgenomen van Querido omdat hij diens *Koningen* pas in januari 1919 in handen kreeg. Bovendien komen de meeste door Couperus beschreven episodes niet in *Koningen* voor, maar pas in de latere delen. Couperus houdt zich (net als Querido) wél strikt aan zijn bron: al vermeldt hij dat zijn boek ‘Vrij naar Herodotos’ geconcipieerd is, geen anekdote heeft hij zelf verzonnen.

Er bestaat dus geen enkele grond voor de verdenking van plagiaat door Couperus ten opzichte van Querido. Maar hoe staat het met Querido? De meeste van de zowel door Querido als door Couperus beschreven scènes staan in de delen *Zonsopgang* (1920) en *Morgenland* (1921), terwijl *Xerxes of De Hoogmoed* uit 1918 dateert. Een aanwijzing dat Querido bij zijn Xerxes inderdaad door Couperus is geïnspireerd, vinden we in de Troje-episode. Herodotos beschrijft deze als volgt:

> Xerxes klom op naar het Pergamon van Priamos omdat hij dat wilde zien. Nadat hij het gezien had en van hen (=de inwoners van Troje; I.S.) alle inlichtingen gekregen had, bracht hij aan de Athene van

> Ilion een offer van duizend runderen, en de Magiërs brachten plengoffers aan de helden. Nadat hij dat gedaan had, brak in de nacht een paniek in het kamp uit. Met het aanbreken van de dag vertrok hij vandaar...

Couperus maakt er dit van (blz. 64):

> Xerxes ging de ruïnes bezoeken van Troja, het Pergamon van Priamos. Hij liet zich rond leiden en citeerde de Ilias, in slecht Grieksch. Hij ontroerde zeer van artistieke aandoening. Hij voelde zich nerveus, aan den vooravond zijner onderneming (=het overtrekken van de Hellespont in verband met de oorlog tegen Hellas - die Xerxes zou verliezen; I.S.), hier, in deze atmosfeer, waar de Trojers vernietigd waren geworden en hunne stad was in vlammen opgegaan. In de citadel van Troja was nog, als in de heroïsche tijden, een tempel van Pallas-Athena. Xerxes offerde er duizend buffelen aan de godin: het vleesch at het leger op. De Magiërs deden er plengingen ter eere der Trojaansche helden.
> Maar die nacht was er een oproer in het leger, toen weêr het onweêr uitbrak: vele soldaten vluchtten in een panischen schrik. Xerxes hoorde er niet van.
>
> Met het ochtendkrieken toog het leger naar Abydos.

Het slechte Grieks van Xerxes, zijn ‘artistieke aandoening’, het opeten van het offervlees door het leger en het feit dat Xerxes van de paniek, veroorzaakt door het onweer, niets merkt, zijn duidelijke voorbeelden van de manier waarop Couperus de ironie van Herodotos heeft aangezet.

Dit is Querido's opvatting (*Morgenland* blz. 257):

> Toen de Grootkoning den gewijden grond van Ilium betrad, beving hem in het Klein-Aziatische Troje een koudrillende ontroering. In een bovenaardsch en huiverend vrees-ontzag voor al de lichtende heldengroepen van den Trojaanschen krijg, liet de Heerscher zich de oververmetele en vuurglansende strijdverhalen doen van het heroën-geslacht der Atreiden, de woestverdelgende, koperen mannen Argos', de vreeselijke Achaeërs en de godenzonen van Hellas. (...) Dagen lang, terwijl de bontgetooide korpsen, strijdwagens en tros van zijn Aziatisch waereldleger zich vóór zijne oogen verzamelden op den gewijden kustgrond van Ilium, tusschen strand en stad, stamelde Xerxes in hartstochtelijke opgewondenheid en stoutheid, de namen der titanische oude helden na.

Hoewel er bij Herodotos noch van citeren, noch van aandoening sprake is, stamelt Querido's Xerxes, in navolging van die van Couperus, de namen der ‘titanische oude helden’!

Dat Querido - althans zijn historische werk - niet (meer?) gelezen wordt, is begrijpelijk. Door zijn ambitieuze opzet verzandt hij vaak in wijdlopigheid: hij wil álles beschrijven, álles ‘beelden’. Er zit dan ook weinig voortgang in het verhaal; de

episode in Troje bijvoorbeeld grijpt hij aan om een aantal mythologische figuren ten tonele te voeren. Na 'Troje' volgt een vijftiental hoofdstukken met titels als 'Odysseus', 'Ayax', 'Achilleus' etcetera, allemaal gestalten die aan Xerxes' geestesoog voorbijtrekken en die met het verhaal zelf niets te maken hebben. *De Oude Waereld* eindigt daar, en hoe het Xerxes verder vergaat, vernemen we niet: hij zit op de berg en blijft daar. In zijn nawoord zegt Querido dat er na *Morgenland* jáaren overheen zullen gaan, eer hij een vervolgdeel kan schrijven, 'ten eerste door een afwisseling in arbeid die ik noodig acht, ten tweede door de uitgebreidheid der voorstudiën. Zij die dus op een "ontknooping" wachten zullen teleurgesteld worden, als zij deze althans wenschen te lezen in dit deel.' De 'ontknoping' is nooit gekomen.

Dat er voor Couperus, ook voor zijn historische werk, nog steeds (of weer?) belangstelling bestaat, komt doordat hij weet te boeien met zijn sterk evocatief vermogen. Hij verplaatst zich als het ware mét de lezer naar het antieke Rome, het oude Egypte of het Perzië van Darius en Xerxes en hij vertelt erover alsof hij er zelf bij geweest is. Dat hij zich daarbij ook nog aan zijn bronnen houdt (al zul je hém daar nooit over horen!), maakt zijn geschiedenissen nóg indrukwekkender, nóg echter. Als lezer ervaar je: zó kan het geweest zijn, nee, zo wás het. Querido daarentegen lukt het maar zelden zijn lezers mee te voeren naar zijn 'Oude Waereld'.

Bibliografie

- F.L. Bastet, *Amice - Brieven van Louis Couperus aan zijn uitgever* II (1902-1919), Den Haag 1977.
- Dr. Th. Bogaerts, *De antieke wereld van Louis Couperus*, Amsterdam 1969.
- H. van Booven, *Leven en werken van Louis Couperus*, Velsen 1933.
- G. Borgers e.a., *Schrijvers Prentenboek - Louis Couperus*, Amsterdam 1963.
- G. Borgers, 'Herman Heijermans en Is. Querido', in Maatstaf 8 (1964) blz. 476-498.
- P.H. Dubois, 'Werd Couperus onderbetaald?', in *Louis Couperus als briefschrijver*, Maatstaf 3/4 (1963) blz. 233-248.
- A.M. de Jong, *Israël Querido, De mens en de kunstenaar*, Amsterdam 1933.
- Prof. Dr. W.E.J. Kuiper, *Couperus en de Oudheid*, Amsterdam 1961.
- Annie Salomons, *Herinneringen uit den ouden tijd*, Den Haag 1957.
- W.J. Simons, *Ontmoetingen - Louis Couperus*, Brugge 1970.
- H.W. van Tricht, *Louis Couperus. Een verkenning*, Den Haag 1960.
- H.W. van Tricht, 'Waarom daarom', in *Louis Couperus als briefschrijver*, Maatstaf 3/4 (1963) blz. 145-152.
- Dr. E. Visser, *Couperus, Grieken en Barbaren*, Amsterdam 1969.
- A. Vogel, *De man met de Orchidee - het levensverhaal van Louis Couperus*, Den Haag/Rotterdam 1973.
- K. de Wind, *Rond het leven van Israël Querido*, Amsterdam 1933.

Anton Ent
Drie verzoekingen

I.

Gebroken is je naam en hij ontbreekt
waar ongebroken namen helend staan.
Kou en zwartheid dagen uit. Schrijf. Dan
vangt jouw heerschappij van noemen aan.

Ongenoemd wil ik de koning zijn. Ik ken
de opdracht van de witte heerseres
en zij alleen kan maken wie ik ben:
leegheid vergt een warm en duur proces.

II.

Een hoge berg biedt helder perspektief
aan wie zich werpt. Wie zich laat dragen
steelt de show. Het hoe blijft onbekend:
vogels moeten niet naar veerkracht vragen.

Een felle gier valt soms te pletter
op gestolen goed, ik zoek geen kracht
in zwartomrande man en valse macht,
delg de genade van zelfs één letter.

III.

Hij breekt zijn naam wie niet meer schrijft.
Elastiek en veters worden zijn succes.
Ik bied de hoogste trede van het bordes:
kniel neer opdat mijn oog uw wit verdrijft.

Liever dan uw komen zie ik thans uw gaan,
nu mijn vorstin, rein als de eerste tred
in verse sneeuw, de mens tot leegheid
breekt en heelt door het afzien van de naam.

Renate Dorrestein van de Campus

Het is nog stil op de universiteit. De studenten komen pas over een week. Vijfendertigduizend stuks. Vijf daarvan volgden vorig jaar in het eerste semester de cursus van mijn voorganger, de dichter. Nu het mijn beurt is als writer in residence op de universiteit van Ann Arbor, Michigan, hoef ik niet veel meer liefhebbers te verwachten. Het lijkt een beetje mal om helemaal naar de States af te reizen om daar een half dozijn studenten toe te spreken, maar het ministerie van WVC verwacht van mij in Ann Arbor, van Jan Donkers in Austin en van Rob Schouten in Minneapolis daarenboven dan ook nog dat wij ‘een breed cultureel programma’ opzetten ter meerdere eer en glorie van Nederland. Hoe dit aan te vatten zal ik later nog wel zien, voorlopig wil ik eerst mijn werk op de universiteit van de grond krijgen.

Wat of ik precies in gedachten had met mijn studenten, vroeg het hoofd van mijn instituut, professor Kyes. Hij vroeg me dat op mijn eerste dag hier, ik was nog een beetje gedesoriënteerd en op zijn kantoor bevond zich een vreemde plant die mogelijkerwijze vlees at.

Daarom zei ik tegen professor Kyes dat ik een nette cursus creative writing had voorbereid en dat de studenten could have their own work critically assessed en dat het allemaal zou draaien om de vraag how to find your own voice as a writer. Dat verzon ik ter plekke, want daar gaat mijn cursus helemaal niet over, mijn cursus gaat over het verband tussen ons geslacht en wat we schrijven. Dat mannen en vrouwen tot verschillende menssoorten worden gemaakt, heeft voor iedereen beperkende effecten. Maar als je schrijft is het van extra belang om aan dit soort begrenzingen te ontstijgen aangezien die onontkoombaar tot een ingewikkeld soort zelfcensuur voeren: mijn sekse bepaalt mede wat ik belangrijk vind, welke werkelijkheid ik serieus neem, wat ik vind dat hoort, wat ik aandurf en waarvoor ik terugdeins. Dat is een leuk thema om mensen oefeningen op te laten maken. Waarom zei ik dat niet gewoon tegen professor Kyes? Fijn, riep hij juist, dan zou hij nu meteen alles wat ik gezegd had secuur gaan opschrijven en in de universiteitskrant zetten. Mooie boel was dat weer. Zo zie je maar weer dat er altijd alleen maar leugens in de kranten staan.

De volgende dag kreeg ik zowat een hartverzakking toen ik het Germanic Department binnenkwam: er hingen overal posters met NEW COURSE: HOW TO

FIND YOUR OWN VOICE AS A WRITER. Met een foto, waarop mijn beroemde onbezorgde glimlach. Zo werd ie goed, zo werd ie beter.

Ik ging zo zoet mogelijk maar een tijdje op mijn kantoortje zitten, waar ik de coursepacks van mijn voorgangers vond, allemaal kloeke lieden die gewoon meteen voor de draad kwamen met waarover het zou gaan. Toen werd er geklopt. In de deuropening stond een jongen die lange tijd borend van mijn foto naar mij keek en toen in het Nederlands zei: ‘U bent toch die feministe?’

O sla dood, sla dood. Ik kon het kind wel schoppen. Ik schrok er zelf van - en alles viel netjes op zijn plaats. Ik wil hier onbesmet zijn, ik wil die ballast van alle vooroordelen die het feminisme oproept, nu eens een keer niet op mijn nek. Ik wil incognito en ondergronds, zonder wantrouwige blikken, flauwe grappen en zelf altijd maar opgewekt en ad rem blijven.

Ik nam het de student zeer kwalijk dat hij me bewust gemaakt had van mijn lafhartigheid. Ik bromde ontoeschietelijk tegen hem. Eerbiedig bracht hij te berde dat hij op mijn cursus wilde inschrijven. Hij had een soort weerloos tasje bij zich en hij was hoofdredacteur van de schoolkrant te Leiden geweest, negentien jaar pas en geen beste huid, en helemaal alleen in een vreemd land. Dat kind had geen cursus creative writing nodig, die zat om een moeder verlegen. Dat de naam van mijn cursus een beetje misleidend was, zei ik fiks, en dat het dus eigenlijk ging om het geslacht en zo. Ja, nee, hij had van mij niet anders verwacht, en kon hij nu alstublieft inschrijven?

Mijn God, er had al een andere jongen ingeschreven ook, nu zat ik met twee heren, werd het niet eens tijd voor een numerus clausus voor mannen?

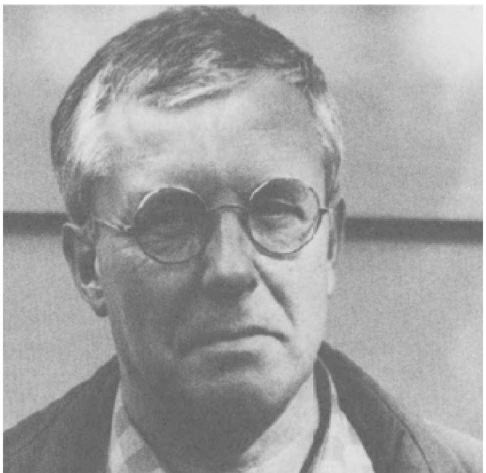
Daarna kwam er een Amerikaans meisje langs, zo'n plaatje met van die lange blonde haaren. Die wilde ik graag hebben, dus nu was het heel wat moeilijker om met de naakte feiten op tafel te komen, ik begon omstandig uiteen te zetten dat het bij het schrijven gaat om jou, als individu, maar dat je als individu door

schijnbaar onwrikbare zaken bepaald en beperkt wordt. ‘Like your gender,’ zei de kleine ongegeremd. Waarvoor zouden wij nog lijden en strijden?

Ik begaf me hoofdschuddend naar de bibliotheek, een prettige wandeling met veel tamme eekhoorntjes. De bibliotheek, van Ann Arbor is een van de grootste van Amerika, er zijn vijf miljoen boeken te halen, en op mijn faculty-kaartje mag ik net zoveel meenemen als ik kan dragen. Het register alleen beslaat een balzaal. Ze hebben er alles, maar dan ook alles. De meest obscure feministische tractaten, tot uit de jaartelling vóór Aletta Jacobs toe. O, ik schaamde me. Natuurlijk wilde ik een feministe zijn en bij al die vrouwen horen die hier in de bakjes opgeborgen zijn en die al schreven toen ik nog bij de nonnen moest leren spellen. Om mijn moreel op te krikken nam ik *On Gender And Writing* van Michelene Wandor mee, een leuk boek, een soort Engelse *Wie Weegt de Woorden* van Anja Meulenbelt. Toen ik het uit had, was me weer duidelijk waarvoor ik het allemaal doe. Ik schreef een wervende brief naar de letterenfaculteiten van een aantal andere universiteiten om mezelf in de aandacht aan te bevelen als iemand die erg inspirerend over de vrouwelijke stem in de literatuur kan spreken en gaarne namens de Nederlandse Anna Bijns Stichting een lezing zou komen verzorgen. Alles is dus weer onder controle, dankuwel. Ik houd het er maar op dat ik even last heb gehad van jet-lag.

Renate Dorrestein zal maandelijks vanuit Ann Arbor berichten over haar ervaringen als docente aan de universiteit aldaar.

Aart van Zoest
Nico Scheepmaker
Droite de Réponse



‘Jode, jode...’ riepen de supporters van FC Den Haag naar de Ajax-supporters. Een verslaggever vroeg: waarom? Het verbluffende antwoord: ‘Omdat het allemaal joden zijn.’ Zo verbluffend dat ik in de lach schoot toen ik het las. Wat niet weg neemt dat ik de lat er overheen zou hebben laten leggen, als ik hoog bij de politie was. Het gescheld vond plaats onder politiebegeleiding. Dat kan toch niet. Het mag niet, en de politie moet bijdragen aan handhaving van de wet. Maar het waren jongens. Wie

weet aardige jongens, ergens. En onze maatschappij is permissief. Juist, daarom. In een permissieve maatschappij geven we de jeugd waar ze om vragen. Deze Haagse lieverdjes vroegen om een pak op hun donder, om eindelijk eens de grenzen te kunnen ontwaren van het Land van het Eindeloze Geduld waarin ze met hun agressieve landerigheid geen raad weten.

Er is maar één land waar het gebruik van het woord Jood ook als scheldwoord kan worden getolereerd. Dat is het land van de literatuur. Dit is geen prettige, geen populaire waarheid. Maar prettig en populair zijn geen adjectieven die bij het woord waarheid horen.

Het is wel prettig en populair om publiekelijk te kunnen laten zien dat je morele ondergoed in de driedubbele Dash gewassen is door de vinger te leggen op antisemitisme in het werk van Kellendonk, Fassbinder, Shakespeare, Dostojewski - ik noem een paar minder verdachten. Of zal ik het meteen maar weer eens hebben over Céline?

In zijn *Parijs dagboek 1941-1943* (Privé-Domein, Arbeiderspers) noteert Ernst Jünger op 7 december 1941: ‘Hij (=Céline) sprak zijn bevreemding en zelfs verbazing uit over het feit dat wij soldaten de joden niet doodschieten, ophangen, uitroeien’. Céline zou hebben gezegd: ‘Als ik een bajonet had, dan wist ik wel wat me te doen stond’.

Sommigen zeggen: ‘Van zo iemand wil ik geen boek lezen, al is het nog zo prachtig.’ Het is een standpunt dat ik erg begrijpen kan, al deel ik het niet. Moeilijk, ik besef het. Sinds ik een aantal schrijvers in levenden lijve heb meegemaakt is me de lust om me met hun werk bezig te houden enigszins vergaan.

Maar in het *werk* van Céline staan ook al vreselijke dingen. ‘Het zijn vampiers! Ontzaglijke stukken vuil, die terug moeten naar Hitler! Naar Palestina! Naar Polen!’ Ik pak maar een zinnetje uit *Bagatelles pour un massacre*, dat van 1938 is. (Natuurlijk moeten de jaartallen steeds worden vermeld als we het over Céline hebben.)

Je zou er bijna een beetje ongelovig over lachen, net als bij de woorden van die supporter van FC Den Haag.

Maar we weten met welke historische werkelijkheid zulke woorden in verband moeten worden gebracht, en dat maakt ze onverdraaglijk.

Onverdraaglijk en intolerabel in de werkelijkheid. Onverdraaglijk maar niet intolerabel in de literatuur. Het speciale van literatuur is nu juist dat het een domein is waarbinnen alles mag. Sterker nog: alles moet. Een literatuur die zich niet tot taak zou stellen om alles te zeggen als dat nodig wordt geacht is geen literatuur. Bataille heeft gezegd dat de literatuur het kwaad aan het woord moet laten, ja voor het kwaad moet pleiten. Ik ben het er roerend mee eens. Net zo goed als ik het eens ben met milieu-activiste Liesbeth Beekhuis, die het moord en brand schreeuwen van groenen afdoende rechtvaardigt met de zin ‘Het milieu heeft geen mondje’. Als de groenen niet spreken voor het milieu, wie doet het dan wel? Als het kwaad zijn taal niet kan krijgen in de literatuur, waar dan wel?

Kerken zijn niet alleen plaatsen van devotie en stichtelijkheid, maar ook vrijplaatsen waar een vervolgde zich veilig weet. In die zin is de literatuur ook een soort kerk.

Het geval Céline is het meest extreme voorbeeld om te pleiten tegen censuur op literatuur. Of had ik Brasillach moeten noemen? Ook een collaborerende Franse schrijver. Maar die is gefusilleerd, na de bevrijding, in 1945. Om wat hij geschreven had? Hm. Gezegd moet worden dat hij de vrijplaats tijdens de oorlog verlaten had en zijn pro-nazi standpunten uitsprak als hoofdredacteur van een collaborateursblad. Vooral op grond daarvan is hij ter dood veroordeeld. Maar is hij er ook om doodgeschoten? De Gaulle was geneigd om gratie te verlenen maar zag een foto waarop hij meende Brasillach in Duits uniform te herkennen. Geen genade voor een Fransman die het uniform van de vijand had aangetrokken. De Gaulle vergiste zich. De man op de foto leek alleen maar op Brasillach. En de schrijver kon voor jonge fascisten van veertig jaar later tot een martelaar worden. ‘Brasillach, martelaar voor de vrijheid. De jeugd vergeet nooit.’ Ik heb het op de muur zien staan, in Meudon, eens de woonplaats van Rabelais, Rodin, Du Perron, van Doesburg, en van Céline. De verbijstering die ik voelde toen ik die woorden las lijkt wel wat op hetgeen ik ervoer bij de rauwe kreten van de Haagse jeugd. Neemt de menselijke dwaasheid nooit een eind? Of kan de literatuur ons op weg helpen naar beter begrip?

Als antisemioticus valt het me desondanks op dat je begint met 'Jode, jode...'. Dat is, als ik mij goed herinner, de letterlijke transcriptie van de weergave die een der dagbladen van het gescheld van de FC Den Haag-supporters gaf. Met die ontbrekende 'n' op het eind wordt zowel door de verslaggever als nu door jou aangegeven dat het niet om geletterde Haagsche jongelui ging, maar om de heffe des volks, die zich om die indruk te wekken, zo voeg ik 'ch' aan Haagsche toe om de geletterdheid van een ander soort Hagenaars aan te geven. Als vuistregel wordt doorgaans aangenomen dat wie zich niet in behoorlijk Nederlands kan uitdrukken ook niet geacht mag worden behoorlijk te kunnen denken, dus met die weggelaten 'n' geef je onbewust (?) aan dat je die Haagse voetbalsupporters als hersenloze domoren beschouwt die niet weten wat ze roepen. Dé Stoop, de voorzitter en redder van FC Den Haag, heeft dat trouwens gezegd. Die jongens van 16, 17 jaar hebben geen weet van de oorlog en roepen alleen maar wat om de Ajax-supporters te pesten en te treiteren, zonder te beseffen welke wonden zij daarbij openrijten. Ik geloof daar niets van. Als zij dat niet beseffen zouden zij het immers niet roepen, want kwetsen is nu juist het grote doel. De vindingrijkheid die daarbij aan de dag wordt gelegd is doorgaans niet erg groot, dat moet gezegd. Zo werden bij AZ-FC Groningen de Groningse spelers door de AZ-supporters (na een paar stevige overtredingen van de Groningers) uitgescholden voor 'Boeren, boeren! ...' De universiteitsstad Groningen telt tweemaal zoveel inwoners als de kaasstad Alkmaar, het lijkt dan ook geen rake typering om Groningers 'boeren' te noemen, zeker niet als dat door Alkmaarders gebeurt, maar zo subtiel redeneren de supporters nutuurlijk niet. Zij vonden dat de Groningers speelden als 'onbehouwen lieden', de associatie met boeren is, hoe clichématig ook, dan al gauw gelegd, dus vandaar: 'Boeren, boeren!'

Met 'jode, jode' als scheldwoord is wat anders aan de hand. 'Boeren, boeren!' is rechtstreeks gericht tot de tacklende spelers, terwijl 'jode, jode!' tot de Ajax-supporters is gericht. De eigenlijke, door de televisie opgevangen strijdkreet was trouwens niet 'jode, jode' maar 'Wij gaan op jodenjacht!' Voor een deel wordt deze 'slogan' bepaald door ritme en metrum van de evergreen 'Hij-ij-ij is een HON-delul!' Het woord 'jodenjacht' bewijst trouwens wel, dat de tekstschrijvers ervan donders goed wisten wat er in de oorlog gebeurd is. De associatie van Ajax met joden is overigens allerminst iets van het laatste jaar. Ze dateert al van de tijd dat voorzitter Jaap van

Praag en de internationals Sjakie Swart en Bennie Muller gezichtsbepalend waren voor Ajax. In de margetekst die ik bij *Spel om de bal* van Desmond Morris schreef, maak ik al melding van een spandoek ‘Joden stinken!’ bij Ajax-FC Utrecht in het seizoen 1980-1981. En hoe verder je teruggaat, hoe dichterbij natuurlijk de oorlog komt, en hoe beter de kennis van de supporters van de jodenvervolging moet zijn geweest. Die anti-joodse slogans zijn dan ook geen gevolg van onbenul, maar van berekende opzet.

Kwetsen is het doel waarnaar gestreefd wordt. Desmond Morris telde in Engeland niet minder dan zestig verschillende spreekkoren die bedoeld waren om te kwetsen. ‘Vele ervan zijn uiterst obsceen en die worden uit volle borst dwars door het stadion gegalmd, wat zeer pijnlijk is voor de deftiger bezoekers op de dure zitplaatsen. Ook bevatten vele ervan kwaadsprekerij en hier neergeschreven zouden ze als laster aangemerkt kunnen worden. Niets is te bar voor de opgewekte groepen zangers, noch suggesties van seksuele impotentie of abnormaliteit, noch beschuldigingen van zwakzinnigheid en verregaand alkoholisme. Als hun een persoonlijk probleem of menselijke zwakheid van een speler van de tegenpartij, een manager of zelfs een bestuurslid bekend is, dan wordt daar meedogenloos in lied na lied op gezinspeeld. Als zulke zwakheden niet voorhanden zijn, worden ze even zo vrolijk verzonnen.

Wat voor Engeland geldt, geldt ook voor Nederland, ‘Harmsen heeft een hoerenkit!’ verzon de F-side over Ajax' voorzitter, en Kees Kist, wiens vriendin van de verdenking van brandstichting werd vrijgesproken, kreeg nog jaren daarna te horen: ‘hij is een brandstichter!’ Het was geloof ik Kevin Keegan die na de dood van zijn vader door de vijandelijke supporters werd ontvangen met de song: ‘Keegan's Father!’, zoals

bij ons Jan Jongbloed, de doelman van Go Ahead Eagles, eraan herinnerd werd dat zijn zoon op het veld door de bliksem gedood was. Men kwetst het beste op de zwakste plekken! Het meest verontrustende van die antisemitische voetbalyells vind ik daarom dat die 16-jarige jongelui ervan uitgaan dat het kwetsend is om voor jood uitgescholden te worden. De F-side heeft dat al jaren geleden onderkend en de scheldnaam ‘jood’ tot geuzennaam omgeturnd, zoals de Hollanders ‘ce ne sont que des gueux’ (‘het zijn maar schooiers’) als erenaam adopteerden in de Tachtigjarige Oorlog. Al jarenlang hangt in het hek voor de F-side de Israelische vlag, en ik heb ook wel eens Ajax-spandoeken gezien met ‘joden winnen!’ en ‘wij zijn superjoden!’ of zoiets erop. Ik heb geen idee of die ‘joodsvriendelijke’ spandoeken en vlaggen door joodse Ajax-supporters worden meegevoerd, maar ik heb daar zo mijn twijfels over en denk dat het hele begrip ‘joden’ zich wat de supporters en anti-supporters van Ajax betreft toch voor een deel heeft losgezongen van zijn betekenis.

Voor een deel. De behoefte om te kwetsen is nog steeds aanwezig, maar het besef dat het aanheffen van spreekkoren onder het oog van TV-camera's en toeziende buitenstaanders ook wel eens hoogst ZELFKWETSEND zou kunnen zijn, lijkt inmiddels te zijn verdwenen. Stel dat jij, diep in je hart, eigenlijk wel schik hebt in de Centrumpartij, als tegenwicht voor je vroegere PSP-tijd. Dat zou in theorie toch mogelijk kunnen zijn bij iemand die de lat over die Haagse supporters zou hebben laten leggen als hij bij de politie was geweest. Zou je daar dan ooit voor durven uitkomen voor de TV-camera of in het bijzijn van anderen dan gelijkgezinden? Ik niet. Maar die jongens zingen onbekommerd ‘Wij gaan op jodenjacht’ terwijl zij zien dat zij gecameraniseerd worden! Daarom denk ik dat het begrip ‘jood’ zich in de context van de voetbalsupporters voor een deel heeft losgezongen van zijn betekenis, en daarin verschilt het met gelijksoortige scheldkanonnades in de literatuur. Geschreven woord is nog heel wat anders dan geschreeuwd woord, - Desmond Morris wees daar al even op. Liedjesteksten zijn per definitie simpeler van opzet en taalgebruik dan gedichten. Hetzelfde geldt voor reklameteksten. Ik vind wel dat alles mogelijk moet zijn, in de literatuur, in de krant, op de televisie, op de radio, ik vind dat het mogelijk moet zijn dat Ruding met Eichmann en Lubbers met Hitler vergeleken wordt, maar ik vind ook dat de rechter dan moet kunnen uitmaken of de vergelijking terecht of ten onrechte is gemaakt en dat je dan niet moet zeuren als hij een keertje nee zegt. En wat ik vooral vind is, dat je sommige dingen NIET ZOU MOETEN WILLEN DOEN, en daaronder vallen dus vergelijkingen als de bovengenoemde, of het soort teksten dat Céline heeft geproduceerd. Zo'n standpunt is natuurlijk wel afhankelijk van het rechtsstelsel waaronder je leeft; in Nederland wil ik mij daar wel aan conformeren, in de Sovjet-Unie zou ik dat nooit doen.

Wat Brasillach betreft: ben je in Parijs zo verhermansd dat je daar ook bent gaan fotograferen? Ik heb er wel eens van gedagdroomd dat ik fotograaf was en in mijn paspoort ‘creatief fotograaf’ als beroep liet noteren.

Elke dag zou ik nieuwe situaties creëren om die dan te fotograferen, van een geit met een Tirolerhoedje op tot een lege muur in Meudon, die ik 's nachts zou beschilderen met de woorden BRASILLACH MARTYR DE LA LIBERTE LA JEUNESSE N'OUBLIE JAMAIS en de volgende dag zou fotograferen. Weet je zeker dat jij niet de enige in Meudon was die ooit van Brasillach had gehoord?

[Nummer 140]

Marja Brouwers
Het zoeken van mensen
Het oeuvre van Saul Bellow

> 'Heb je weleens gehoord van Diogenes, die overdag met een brandende lantaarn op de stikvolle markt kwam om mensen te zoeken?'
> De Gankelaar tegen Katadreuffe in *Karakter* F. Bordewijk.

Saul Bellow wordt beschouwd als de belangrijkste hedendaagse schrijver in de Verenigde Staten. Daar moet bij worden aangetekend dat in de angelsaksische kritische traditie, die in veel opzichten niet met de Nederlandse 'literaire kritiek' vergeleken kan worden, op den duur een dergelijke consensus inderdaad wordt bereikt, niet in de kranten, maar in hoofdzaak in de in boekvorm gepubliceerde kritische studies van het werk van schrijvers. Alleen al door de pure omvang van het kritisch bedrijf in Amerika komt daarin zowel het beste als het slechtste dat in 's mensen geest ronddrijft naar buiten. In de jaren zestig en vroege jaren zeventig werd over Saul Bellow op vrij grote schaal ook anders gedacht. Hij werd aangevallen om zijn gevoel voor traditie, gepsychoanalyseerd door Freudianen, en in kringen van experimentelen en 'post-modernen' kan hij nog steeds niet veel genade vinden. Verwonderlijk is dat niet. Vanaf zijn eerste boek (*Dangling Man*, 1944) heeft het standpunt gehuldigd dat progressiviteit niet moet inhouden dat van het oude en traditionele ook al het waardevolle, begrepen of niet, overboord wordt gezet. Hij is niet Freudiaans georiënteerd. In verband met zijn werk heeft het wel zin, psychologie te onderscheiden van psychoanalyse, een onderscheid dat niet alle 'psychologen' tegenwoordig meer gegeven lijkt te zijn.

Saul Bellow werd geboren in 1915 in Canada, in een voorstad van Montreal, als de zoon van Russisch-Poolse immigranten. Op zijn zesde verhuisde hij naar Chicago, waar hij sederdien met onderbrekingen heeft gewoond. De langste onderbreking was een verblijf in New York gedurende de eerste jaren van zijn schrijverschap, toen hij deel uitmaakte van de groep die zich verzamelde rond het tijdschrift Partisan Review. Hij studeerde sociologie en antropologie, lang voor dit populaire studierichtingen werden. Tot nu toe publiceerde hij negen romans, twee bundels korte verhalen, een toneelstuk, artikelen, losse verhalen, en een persoonlijk verslag van een reis naar Israel onder de titel *To Jerusalem and Back.* In 1976 kreeg hij de Nobelprijs voor de literatuur. Hij is nog steeds - of anders sinds zeer kort niet meer - hoogleraar in de antropologie aan de Universiteit van Chicago. Hij woont in een appartement in een van de *highrises* aan Sheridan Road, ongeveer op het punt waar Thorndale Avenue op Sheridan uitkomt. Vanuit die flats kijk je uit over het schijnbaar eindeloze Lake Michigan.

In een weergave van een gesprek met Saul Bellow[1.] vertelt de Indiase schrijver Chirantan Kulshrestha hoe hij het onderwerp van zijn religie ter sprake bracht, zonder dat dit bepaald over godsdienst ging. 'Ik ben een Hindoe,' zei Kulshrestha tegen Bellow, 'maar geseculariseerd. Ik ga niet naar tempels en woon geen erediensten bij. Maar er is een manier van leven die mij natuurlijk afgaat, die ik niet wil mijden, die

in hoge mate een deel van mijn wezen is en die ik niet anders kan noemen dan Hindoe. Zoals een Hindoe leeft, daarin is veel te vinden dat mij boeit door zijn creatieve mogelijkheden. Maar ook veel dat door een wetenschappelijke geest als irrationeel zou worden afgedaan. Daarover te schrijven, dat lijkt mij zo'n risico, zo'n sprong in het duister.' Bellows reactie op deze impliciete vraag geeft een directer beeld van zijn persoon dan uit een opsomming van biografische feiten naar voren kan komen. 'Je zou het moeten proberen,' zei hij, 'dat risico zou je moeten nemen. Wat ik op je opmerking zou willen antwoorden is dit: in haar meest gevoelige periode werd je verbeelding gevormd door de Hindoe godsdienst. Hoe zou je dat nu kunnen loochenen? Het is een van de dingen die aan jouw geest een eigen kleur gegeven hebben en het is een van de grote gaven van je leven. Voor wie zou je het willen loochenen? Voor geen mens ter wereld zou je het moeten loochenen. Het is een deel van je verbeeldingskracht en als zodanig zou je het juist moeten koesteren. Niet als een geloof, niet als iets dat verdedigd moet worden tegen rationele argumenten, of met rationele argumenten, maar gewoon als een feit van je leven. *Zo zie ik zelf het feit dat ik joods ben.* Zo is dat in mij iets dat kracht geeft. Niet omdat ik Talmoed heb gestudeerd of iets dergelijks. Ik ben nooit lid geweest van een orthodoxe congregatie. Maar eenvoudig omdat ik in een heel gevoelige periode in mijn leven helemaal joods was. Ik zie het als een gave, als iets waarmee je niet in de clinch gaat.'

Diametraal tegenover het humanisme dat uit dit antwoord spreekt, zou je ergens het calvinistische mensbeeld kunnen plaatsen, het beeld van de mens als geneigd tot alle kwaad en in diepste wezen dus eerder slecht dan goed. Er spreekt een onwilligheid uit om je tegen jezelf te verzetten, terwijl de calvinistische mens zich in zijn diepste wezen juist dikwijls tegen zichzelf *moet* verzetten. Er spreekt ook een conservatisme uit.

Het is altijd een hachelijke zaak, iemands conservatisme te willen verdedigen als een positief gegeven. 'Conservatief' is verworden tot signaalwoord, dikwijls gemakshalve al synoniem met 'reactionair' en dan hoeft er niet

eens meer naar gekeken te worden. Ik zal het toch proberen. Het conservatisme van Saul Bellow komt niet voort uit een gebrekkige creativiteit, noch uit volgzaamheid of lijdzaamheid. Conservatisme kan ook een houding zijn die iemand wil stellen tegenover het wegwerpen, het voor-gezien-houden, het absoleet verklaren zoals dat in een geïndustrialiseerde maatschappij bijna vanzelfsprekend of noodzakelijk is. Alle industriële samenlevingen hebben iets met het weggooien van dingen. Niet alleen wordt er nauwelijks meer een auto of koelkast gemaakt, die na acht jaar niet door een nieuwe vervangen moet worden, men springt op nagenoeg dezelfde wijze met het cultuurgoed om. Blijkbaar zijn kunst en cultuur toch geen zaken die zich buiten of boven een maatschappij bevinden. Er is nauwelijks meer iets te bedenken of het is al wel eens 'dood' verklaard: God, de roman, noem maar op. In plaats van zich te verdiepen in zulke zogenaamde vragen als, zijn God, de roman, en wat al niet, nu werkelijk 'dood'? is Saul Bellow eerder een schrijver die zich zal verdiepen in hoe zulke redeneringen tot stand komen. Hoe zit de westerse mens in elkaar en hoe autonoom is zijn intellect? Hoe overtuigt hij zichzelf ergens van en wat gaat hij doen, nadat hij zichzelf ergens van overtuigd heeft? Of, zoals hij die laatste vraag formuleerde in zijn toespraak tot de Library of Congress (1963): *One would like to ask (Sartre, Ionesco, Beckett, Burroughs, Ginsberg) 'after nakedness, what? After absurdity, what'?* Weer iets nieuws? de afbraak? een nog gestroomlijnder vormgeving? Men kan een autofabrikant veel kwalijk nemen, maar kunstenaars en intellectuelen nog meer. Want van die zou je iets anders hebben verwacht dan dit willoos meewaaien. Saul Bellows conservatisme is bij mijn weten nooit iets anders geweest dan een pleidooi voor een wat dieper besef van wat het 'nieuwe', het 'authentieke', het 'oorspronkelijke' in kunst en maatschappij wel en niet zouden moeten inhouden. Het werk van Bellow wordt vaak gelezen in de context van de joods-Amerikaanse traditie, een nogal kosmopolitische traditie in de Noordamerikaanse literatuur, waarin schrijvers en dichters van uiteenlopende opvattingen en bedoelingen kunnen worden ondergebracht[2]. Ik zie tussen zijn werk en dat van andere joods-Amerikaanse schrijvers alleen overeenkomsten van de oppervlakte. Zijn hoofdpersonen zijn dikwijls joods, hoewel niet altijd, en hun familie-achtergrond is dikwijls die van recente immigranten, hoewel ook niet altijd, maar waar bijvoorbeeld een schrijver als Potok het joods-zijn zelf tot onderwerp of uitgangspunt neemt, gaat het Bellow meestal om iets anders, iets niet specifiek-joods. Zijn protagonisten zijn grootsteedse Amerikanen. De meesten maken een subtiel 'ontluisteringsproces' door: ze schijnen iets van zichzelf te moeten kwijtraken, om zichzelf op een andere manier weer te vinden. Door verschillende omstandigheden gedwongen moeten ze zich allemaal een vraag stellen die in de zevende roman, *Mr Sammler's Planet,* terloops door Sammler zelf eens wordt geformuleerd: 'What, precisely, is the true stature of a human being?' Om antwoorden gaat het Bellow niet. De creatieve energie van de romans zit eerder in hoe zijn personages te werk gaan, dan in enige feitelijke uitkomst van hun geploeter. Op het etiket *Jewish-American writer* heeft Bellow zelf nooit anders dan ironisch gereageerd (*'Malamud, Bellow and Roth: the Hart, Schaffner and Marx of American literature!'*), vermoedelijk omdat het, niet anders dan de meeste literaire etiketten, een aanzienlijke reductie is van wat hij te zeggen heeft. Het zou zijdelings met zijn eigen academische achtergrond te maken kunnen hebben (culturele antropologie) dat hij zijn romanfiguren ziet tegen de achtergrond van de hele cultuur waarvan zij deel uitmaken. Dat is in

zoverre een immigrantencultuur, dat problemen van identiteit en individualiteit daarin directer en scherper naar voren komen dan in een meer ‘gevestigde’ situatie gebruikelijk zou zijn. Bij veel joods-Amerikaanse schrijvers concentreert het werk zich rond die problemen. Bij Bellow zijn ze aanleiding voor diepere analyses. ‘Identiteit’, ‘individualiteit’, ‘persoonlijkheid’, dit zijn vaak dubbelzinnige noties.

Saul Bellow, archief Kiepenheuer & Witsch

Het karakter van de mens is zijn lot, volgens Heraclitus. Bellow citeert die uitspraak in de openingszinnen van *The Adventures of Augie March.* Vaak zie je zijn personages bezig, voor zichzelf een ànder lot te creëren. Zoals de calvinist zich tegen zichzelf moet verzetten en de neiging heeft, een immigrant te worden van de geest, zo moet ook de Amerikaanse immigrant van de tweede en derde generatie zich dikwijls tegen zichzelf verzetten. De afschuw van gettovorming die hij doorgaans heeft, kan hem ertoe brengen zijn eigen diepste (etnisch gekleurde) wezen voor iets inferieurs te houden, of zijn oude cultuur en voorgeschiedenis niet meer te willen kennen. Hij kan gaan zweven, iemand worden die zich ‘invult’ met wat hij ver van huis heeft gevonden maar wat hem wezensvreemd is. Hij kan zich verschuilen achter een façade, achter wat door een Amerikaanse socioloog eens het

presentation self is genoemd. Nadat hij hiermee succes heeft geboekt, kan hij het gevoel krijgen dat dit *presentation self* nu juist zijn 'persoonlijkheid' of diepste individualiteit is, die hij met hand en tand tegen inbreuk of afbraak moet verdedigen. Hij kan zijn intellect mechaniseren in een ideologie of dogmatiek. Dat hij aan zijn eigen voorstellingen van zichzelf en de wereld een onvoorwaardelijk geloof kan gaan hechten, op dat fenomeen is de hele psychoanalyse gebaseerd, die helaas op háár beurt weer een onvoorwaardelijk geloof hecht aan háár voorstellingen van wat de mens nu werkelijk is.

'If I am out of my mind, it's all right with me,' denkt Herzog in de gelijknamige roman, ter inleiding van zijn verwoede pogingen orde te scheppen in eigen brein. En Sammler, die het drab van de hele na-oorlogse beschavingsgeschiedenis ziet fermenteren in een rauw voortdenderend New York, is aan één oog blind.

Ideeën per se zijn niet literair, zo min als louter taalbeheersing op zich iets literairs is. De basis van de literaire taal is niet de grammaticale zin of het bijzondere inzicht, maar de metafoor. Natuurlijk is het betrekkelijk vruchteloos om een schrijver te bestuderen wiens visie intellectueel of moreel onbeduidend is. Maar het heeft ook geen zin, de 'ideeën' van een schrijver te zien, los van de draagkracht van zijn beeldend vermogen. De beeldentaal die Saul Ballow in zijn oeuvre heeft ontwikkeld zou je een 'natuurlijke beeldentaal' kunnen noemen: feit en symbool vallen steeds samen. De beelden in zijn verhalen zijn beelden van dichtheid, hoogte, gewicht, vervorming, gelijkenis, beweging. Gebouwen, lokaties en landschappen fungeren als spiegels van de geest. In zijn letterlijke beschrijvingen van steden als New York en Chicago rijzen in materiële gestalten de gedachten op die de moderne mens heeft over wie hij is en hoe hij wil leven. Bellow verzint zijn verhalen niet, hij 'construeert' ze ook niet, hij vindt ze. Met uitzondering, vermoedelijk, van het Afrikaanse landschap in *Henderson the Rain King* komen in zijn werk geen imaginaire lokaties voor. *Henderson* wordt dan ook meestal gelezen als een puur symbolische roman, maar ik denk dat begrippen als 'symbolisch' en 'realistisch' overleven om een ander soort schrijver te karakteriseren. Ook een woord als 'autobiografisch' houdt hier niets in: hoe dikwijls zal het werk van een zich 'autobiografisch' noemend schrijver niets anders zijn dan het uitwerken van een acceptabel *presentation self*?

Bellows debuut *Dangling Man,* verschenen in 1944, was een positiebepaling. Het heeft de vorm van dagboekaantekeningen, in de winter van 1942-1943 gemaakt door een jongeman in Chicago, die wacht op zijn oproep om zich te komen melden voor het Amerikaanse leger. Door een ongrijpbare bureaucratie blijft die oproep langer uit dan hij had voorzien. Het geforceerde nietsdoen verscherpt zijn reacties ten aanzien van zijn omgeving en die verscherpte reacties dwingen hem tot zelfonderzoek. De stijl van dit eerste boek is bondig en niet zonder stapeleffecten. Er zijn sporen van avantgardetechnieken en echo's van Dostojevski, Sartre (*La Nausée)* en vooral Kafka. In de eerste alinea distantieert Bellow zich van Hemingway en het publieke imago van schrijver zoals Hemingway dat had gecreëerd. In de beschrijvingen van Chicago sluit het boek aan bij de traditie van Theodore Dreiser *(Sister Carrie)* en Henry Blake Fuller, terwijl het Kafkaeske thema van het isolement in een vijandige wereld kan worden opgevat als de erkenning van een tweede voorvaderlijke traditie, die van het Europese jodendom. Net als in Kafka's *Der Prozess* heet de hoofdpersoon in *Dangling Man* Joseph. Af en toe krijgt ook Bellows verhaal iets van een procesgang, met dit

verschil dat Joseph nu zelf zowel beklaagde als aanklager is. Tweemaal treedt hij rechtstreeks met zichzelf in kruisverhoor ('An Hour with the Spirit of Alternatives', in hoofdzaak over de vraag hoe de verhoudingen liggen tussen zijn 'ik' en de buitenwereld. In het verhaal van Kafka blijft de aanklager onzichtbaar, de buitenwereld een verzonken combine die met onbegrijpelijke vanzelfsprekendheid zo nu en dan een kalkstenen ambtenaar of een slobberige advocaat uitspuwt. Voor *Dangling Man* Joseph is de wereld ten dele ook in hemzelf aanwezig:

> (...) 'You have gone to its schools and seen its movies, listened to its radios, read its magazines. What if you declare you are alienated, you *say* you reject the Hollywood dream, the soap opera, the cheap thriller? The very denial implicates you.'
> 'You can decide that you want to forget these things.' 'The world comes after you. It presents you with a gun or a mechanic's tool, it singles you out for this part or that, brings you ringing news of disasters and victories, shunts you back and forth, abridges your rights, cuts off your future, is clumsy or crafty, oppressive, treacherous, murderous, black, whorish, venal, inadvertently naive or funny. Whatever you do, you cannot dismiss it.
> 'What then?'
> 'The failing may be in us, in me. A weakness of vision.' (*Dangling Man* blz. 113

Het besef van zijn individualiteit is tegelijk het besef dat die individualiteit voor een deel bestaat in complexe reacties op wat hem door de buitenwereld wordt aangereikt. 'Vervreemding,' volgens Joseph, '*is a fool's plea'.* Er kan een gevoel van vervreemding zijn maar we moeten van het gevoel geen doctrine maken. Het zou ten dele een doctrine zijn van zelfontkenning.

En als de mens leert zichzelf te ontkennen, wat zal hem er dan nog van weerhouden zichzelf te vernietigen? *Dangling Man* is een eerbetoon aan Franz Kafka en tevens een kentheoretische stellingname van een tegengesteld soort. In tegenstelling tot Kafka gelooft Bellow dat wij in staat zijn, de wereld om ons heen te *kennen.* Uit Josephs gevoel van vervreemding, hoe werkelijk ook, kunnen geen belangwekkende filosofieën worden gedistilleerd. Hier ligt ergens een grondig bezwaar tegen veel tweederangs 'moderne' literatuur, waarin gevoelens van vervreemding, in oorsprong misschien authentiek genoeg, gesystematiseerd worden. Het is cerebraal en contra-intuïtief te stellen dat we de buitenwereld systematisch als niet-onszelf of illusoir zouden ervaren. Een literatuur die de vervreemding als academisch uitgangspunt hanteert vraagt om een dociel publiek, vatbaar voor bedwang en suggesties. Wil zij integer blijven, dan zal

ze zichzelf moeten vernietigen. Een sprekend voorbeeld daarvan is het werk van Samuel Beckett[3]. Het is misschien goed te bedenken dat *Dangling Man* geschreven werd terwijl de Tweede Wereldoorlog woedde. In de kunst stond het ‘absurdisme’ klaar om hoogtij te gaan vieren, als de laatste en finale consquentie van een fenomenologie die geen metafysische ‘waarheid’ of ‘werkelijkheid’ meer aanvaarden kon. Bellows debuut was niet een poging om vanuit die situatie een stap terug te zetten, zoals hem wel verweten is, maar om er doorheen te breken.

De loop van de geschiedenis gaf vooralsnog bijna niemand aanleiding voor een alomvattende kijk op de mens die de hele joods-christelijke beschaving, inclusief absurdisme, in hemzelf geïmpliceerd vindt. Al evenmin gaf wat volgde aanleiding tot een diep geïndividualiseerd werkelijkheidsgevoel. Een jaar nadat *Dangling Man* werd gepubliceerd vielen op Nagaski en Hirosjima de eerste twee atoombommen en daarmee was de oorlog afgelopen. Dat Europa, met name het Duitsland dat zoveel grote dichters en componisten had voortgebracht, voor de joden geen bijzonder veilige plaats was geweest, daarvan had men in Amerika wel iets geweten. In de oorlogsjaren waren nog vrij veel joden naar de Verenigde Staten gevlucht. Maar wat er in werkelijkheid was voorgevallen drong pas in zijn volle omvang door toen de geallieerde legers de vernietigingskampen bereikten.

Sedertdien is het begrip ‘werkelijkheid’ in kunst, literatuur en filosofie alleen maar verder geabstraheerd geraakt. Literatuur gaat vooral over zichzelf, horen we in de tweede helft van de twintigste eeuw overal betogen. Dat kan wel zijn, maar Bellows tweede boek ging over antisemitisme. *The Victim* (1947) is een zeer strakke roman, iets wat je van *Dangling Man* niet direct zou willen zeggen. Door de kritiek is het boek binnengehaald als een typische ‘New Criticism’ oefening, er is gewezen op het feit dat de plot elementen van het dubbelganger-thema bevat, psychoanalytisch georiënteerde commentatoren voelden zich op de knop gedrukt en begonnen het woord ‘projectie’ uit te spreken, vorm-en-stijl zijn ruimschoots aan microscopisch onderzoek onderworpen, resumerend: wie een stapel Bellow-kritieken leest, kan niet anders dan verbijsterd raken over de vele manieren waarop critici weten te voorkomen dat wat die schrijver daar nu precies heeft gezegd, hen zal gaan bezighouden. In veel gevallen lijkt het niet eens door te dringen en krijg je de indruk dat er sprake moet zijn van een of andere communicatiestoornis, veroorzaakt door de literatuur die vooral over zichzelf gaat. Een analyse zoals Bellow die in *The Victim* geeft van antisemitisme toetst inzichten die in de late jaren veertig ongebruikelijk geweest moeten zijn. Misschien zou je die toen ‘bovenmenselijk’ hebben willen noemen, als niet zo duidelijk was dat het bovenmenselijke noch het submenselijke de dingen zijn waar Bellow naar zoekt. Het een, zo laat hij de oude Jiddische journalist Schlossberg uitleggen, komt in wezen op hetzelfde neer als het ander: ‘More than human, can you have any use for life? Less than human, you don't either.’ (*The Victim*, blz. 113) Het meer-dan-menselijke en het minder-dan-menselijk zijn allebei niet van het leven, maar van de dood. Als doel van streven kunnen zij slechts in ironische zin serieus genomen worden. Bellows superbe ironische roman is *Herzog:* daar is de hoofdpersoon van de eerste tot de laatste regel met zichzelf in tegenspraak. Hij is protagonist en antagonist in één figuur verenigd, zoals Joseph in *Dangling Man*, abstracter, impulsen uit innerlijk en buitenwereld zoekt te verenigen in een en dezelfde ziel. In *The Victim* zijn elkaar ondermijnende krachten in twee personages tegenover elkaar gezet, de jood Asa Leventhal en de antisemiet Kirby Allbee. Het is Bellows

minst ironische verhaal[4]. Niettemin verbeelden ook deze twee personages, als veel Bellow-protagonisten, de kreupele die zijn krukken niet meer gebruiken kan.

The Victim is een poging om het abstracte morele oordeel even uit te schakelen en te vervangen door de individuele apperceptie. Als logisch uitvloeisel van de denkpositie die hij door Joseph in *Dangling Man* laat bepalen, ontwikkelt Bellow in deze roman zijn eigen versie van een Jamesiaanse *centre of consciousness* techniek: een derdepersoons vertelperspectief. De lezer volgt de gebeurtenissen door de ogen van een personages van wie de waarneming van ‘zelf’ en buitenwereld in beginsel onbegrensd kan zijn, maar wiens eigen psychologie daaraan toch een paar beperkingen blijkt op te leggen. Van deze verteltechniek zal hij in volgende verhalen en romans niet meer afwijken. Het centrum in *The Victim* is Asa Leventhal. Hij beschuldigt. Daarom verwacht hij, ook zelf beschuldigd te worden. Binnen de abstracte categorieën van het morele oordeel ontrolt zich een absurde keten van beschuldiging en acceptatie van de slachtofferrol. Het gaat kennelijk niet om de vraag wie hier nu het slachtoffer is, Leventhal of Allbee, maar om *het gevoel van een slachtoffer te zijn*, dat ze allebei hebben. Ook Allbee beschuldigt. Hij doet dat zelfs heel duidelijk. Aan lager wal geraakt, valt hij bij Leventhal binnen en beschuldigt hem ervan, door hem geruïneerd te zijn. Zijn leven is ineengestort nadat hij door toedoen van Leventhal zijn laatste baan zou zijn kwijtgeraakt.

Aanvankelijk wijst Leventhal dit woedend van de hand. Hij herinnert zich Allbee als vage kennis van een aantal jaren geleden, geen plezierige. In het bijzonder herinnert hij zich een scène op een feestje, waar Allbee een vriend van Leventhal en een meisje sommeerde, op te houden met het zingen van spirituals en bluesballaden: ‘It's no use for you to sing them. You have to be born to them. If you're not born to them, it's no use trying to sing them.’ Door Leventhal en anderen aangemoedigd om door te zingen, hervatte de vriend het lied, met het gevolg dat de sfeer een scherp randje kreeg:

> His (Allbee's) wife coloured and said, ‘Kirby, don't be like that.’
> ‘Oh, I don't mind, ma'am,’ Harkavy drew in his chin and crossed his arms, his round eyes glimmering.
> ‘Sing, Dan,’ said Leventhal.
> ‘Sing a psalm. I don't object to your singing. Sing one of the psalms. I'd love to hear it. Go ahead. I would,’ said Allbee.
> ‘I don't know any psalms.’

> ‘Then any Jewish song. Something you've really got feeling for. Sing us the one about the mother.’ And with a drunken look of expectancy he bent forward, leaning on his knees, and pretended to prepare to listen. It was apparent to everyone that he was deeply pleased; he smiled at Harkavy and the girl and he had a glance for Leventhal, too. His wife seemed quietly to dissociate herself from him. The Willistons were embarrassed. Allbee was not merely an acquaintance, but a friend, and Williston later tried to make excuses for him and explain away the insult. (blz. 38-39)

Daartoe uitgenodigd, onder andere, door de verteltechniek en enige kennis van recente geschiedenis, wil de lezer Leventhal een heel eind volgen in zijn herinnering aan dit incident, en in de antisemitische interpretatie die hij eraan toekent. Die interpretatie wordt versterkt door het feit dat Allbee zich wel bewust was van het effect dat hij die avond op het gezelschap had. In zijn huidige situatie werpt hij het Leventhal voor de voeten, als de aanleiding die Leventhal zou hebben gehad om zich onbeschoft te gedragen tegenover Allbees chef tijdens een sollicitatiegesprek, dat op aanbeveling van Allbee plaatsvond. Het feit dat een door hem aanbevolen sollicitant zich zo gedroeg, was voor die chef weer een aanleiding om Allbee te ontslaan, waarna Allbee bij gebrek aan goede referenties geen baan meer kon vinden. In zijn verslechterde sociale omstandigheden verliet zijn vrouw hem, later kwam zij bij een auto-ongeluk om het leven. Dit is, volgens de logica van Allbee, allemaal Leventhals schuld. Die verwerpt deze reconstructie van Allbees catastrofen als voortgesproten uit het brein van een halve of driekwart gek. De lezer doet dat ook.

Helemáál gek is Allbee echter niet. Door eigen onzekerheid in het nauw gedreven en door Allbee tot in zijn eigen huis achtervolgd, probeert Leventhal hem aan het verstand te brengen dat botheid en drankzucht ook een rol gespeeld zouden kunnen hebben in het verhaal van zijn maatschappelijke ondergang. Dat Allbee door eigen schuld, en niet door Leventhals schuld, zijn vrouw is kwijtgeraakt, daar is ook iets voor te zeggen. Voor deze beschuldiging is Allbee op zíjn beurt weer niet ongevoelig en zijn agressieve buien worden afgewisseld met perioden van abjecte zelfverwerping. Vanzelfsprekend is de rol van slachtoffer geen waardige rol. Allbee veracht zichzelf. ‘I feel worthless. I know what I am. Worthless,’ (blz. 160) jankt hij, temidden van uitbarstingen waarbij hij loert naar Leventhal met een irritant generaliserende blik. *‘You people -’*. Zelfhaat leidt ertoe dat men anderen gaat haten. Omgekeerd leidt het veroordelen van anderen ertoe, dat men zichzelf gaat veroordelen.

Leventhal kan dit proces het scherpst zien als het zich afspeelt in anderen. Allbee, weet hij, was ‘haunted in his mind by wrongs or faults of his own, which he turned into wrongs against himself’ (blz. 36). Maar ook Leventhal is onzeker. Zijn gevoel van eigenwaarde, dat hem dwingt elke algemeen-klinkende opmerking van Allbee over joden direct in de kiem te smoren, is iets dat zich gehecht heeft aan een oppervlak. Daaronder leeft iets anders. Het voorval met Allbees vroegere chef Rudiger is ook hèm helder bijgebleven. In die tijd was hijzelf werkeloos. Hij boekte zo weinig succes met zijn sollicitaties dat hij zelfs het vermoeden van een of andere zwarte lijst had gekregen. Wanhoop had hem ertoe gebracht, via de wederzijdse vriend Williston te accepteren dat Allbee hem als freelance journalist bij deze Rudiger zou aanbevelen. Het onderhoud werd met moeite toegestaan en onmiddellijk was het Leventhal duidelijk dat Rudiger niet van plan was hem werk te geven. De man gedroeg zich

grof en ongeïnteresseerd. De ervaring had Leventhals vermoeden van zo'n zwarte lijst nog verscherpt tot hij, vrij simpel, ten slotte toch een baan vond. Dat Allbee hem willens en wetens op een belediging had afgestuurd heeft hij nooit uitgesloten geacht.

Williston bevestigt dat Rudiger een driftkop is, maar blijkt over het gewraakte sollicitatiegesprek genuanceerder te denken dan zowel Allbee als Leventhal. ‘You were fighting everybody in those days,’ zegt hij tegen Leventhal. ‘You were worst with Rudiger, but I heard of others... You should have had better judgment than to blow up.’

> ‘What, wipe the spit off my face and leave like a gentleman? I wouldn't think much of myself if I did.’
> ‘That's just it.’
> ‘What is? What I think of myself? Well...’ (blz. 100-101)

Voor Leventhals onzekerheid worden summiere redenen gegeven. Hij is afkomstig uit een arm gezin, waar onzekere waarden heersten. Zijn vader was een starre, zwijgzame man, vol minachting voor de wereld die hèm scheen te minachten. Hij kon van de wereld niets gebruiken behalve het geld. In Leventhals herinnering spookt het jiddische rijmpje rond, waarin zijn vaders levensfilosofie wel ongeveer besloten lag: *Ruf mir Yoshke, ruf mir Moshke/Aber gib mir die Groschke.* Van zijn moeder heeft hij slechts een vaag beeld. Zij was geestelijk en lichamelijk zwak. Toen hij acht jaar was, werd zij in een inrichting opgenomen, waar ze kort nadien stierf. Zijn jongere broer Max heeft de middelbare school niet afgemaakt en trouwde met een meisje van Italiaans-katholieke afkomst. De schoonmoeder van Max weigerde dit ‘gemengde’ huwelijk te erkennen en accepteerde Max niet als haar schoonzoon. Leventhals diepste perceptie van zichzelf en de zijnen is bijna die van geboren te zijn voor de slachofferrol. Hij wil die rol niet. Zijn weigering van die rol komt van tijd tot tijd tot uiting in een lelijkdefensieve trots. Na zijn gesprek met Williston realiseert hij zich plotseling dat de ruzie die hij maakte met Allbees chef Rudiger niet alleen maar werd uitgelokt doordat Rudiger zich onaangenaam gedroeg.

> No, he, he himself had begun to fear that the lowest price he put on himself was too high and he could scarcely understand why anyone should want to pay for his services. And under Rudiger's influence he had felt this. ‘He made me believe what I was afraid of,’ Leventhal thought, and he doubted whether Williston could have understood this. (blz. 102)

Leventhal, Rudiger en Allbee hebben elkaar gevonden in de gewoonte, iemands kwade opzet te vermoeden in wat henzelf overkomt, omdat ze diep in hun hart geen van drieën kunnen geloven dat ze zelf een onbaatzuchtige en vriendelijke behandeling waard zijn. Als zij die zelf niet waard zijn, is een ander die ook niet waard.

Van de balken en splinters in de ogen van Het Slachtoffer dat Leventhal en Allbee allebei verbeelden, zou de Toren van Babel gebouwd kunnen worden. De waarneming in de roman is die van Asa Leventhal, maar tegelijk wordt op een uiterst subtiele manier onthuld dat de categorieën waarbinnen hij de dingen waarneemt verkeerd zijn. Hij vreest een zwarte lijst. Er is er geen. Bij zijn bezoeken aan het gezin van zijn broer ontmoet hij de katholieke schoonmoeder. Hij verwacht daarvan moeilijkheden. ‘You've been away,’ waarschuwt hij zijn broer. ‘You don't know how she's been acting. She's poison.’ De oude vrouw doet niets. Als het jongste kind van Max op aandringen van Leventhal in het laatste stadium van een slopende bronchitis naar een ziekenhuis is gebracht en daar sterft, verwacht hij dat zijn onbeheerst-emotionele schoonzusje nu hèm de schuld zal geven van de dood van het kind. (Elena is met zoveel overtuiging als een irrationele sloddervos gezien dat de lezer dit óók half en half verwacht.) Het gebeurt niet. En de scène die als hefboom voor de hele plot fungeerde, het feestje waarbij Allbee Leventhals joodse vriend en diens vriendin onderbrak tijdens het zingen van een bluesballade, om hen toe te bijten dat ze beter een liedje over de joodse moeder konden zingen - wat was daar eigenlijk precies aan de hand?

De overtuiging dat de interrupties van Allbee antisemitisch waren gekleurd is die van Leventhal. Door zorgvuldig gekerfde kieren kruipt echter dubbelzinnigheid naar binnen. Zo is het bijvoorbeeld mogelijk dat Allbees oprechte irritatie was gewekt doordat Harkavy en het meisje die liedjes eigenlijk niet *goed* zongen, al had hij de beleefdheid kunnen hebben daar zijn mond over te houden. In Leventhals eigen woorden:

> That evening, Harkavy had been a little more restrained than usual. He sang poorly, but at least he did not provoke laughter and was not trying to. Nor did the girl sing well, she hesitated over words. It was pleasant, however. Halfway through a ballad Allbee interrupted; regardless of his denial, he was drunk. (blz. 38)

Je ziet het vaker dat iemand die te veel gedronken heeft de beleefdheid een beetje negeert. *In vino veritas.* Het idee dat alleen zwarte Amerikanen in staat zouden zijn zwarte jazz, zwarte blues en negro-spirituals goed ten gehore te brengen kom je ook vaker tegen. Er steekt niet noodzakelijkerwijs iets antisemitisch in, het is zelfs een beetje belachelijk om dat hoe dan ook racistisch op te vatten. Louis Armstrong zou het zèlf geloofd kunnen hebben, tot Bix Beiderbecke de trompet greep. Waar het spirituals betreft, wordt dit zelfs heel algemeen aangenomen.

De lezer, met Leventhal en niet met Allbee mee door deze doornenhaag gevoerd, kan zich ook licht vergissen in het bewijsmateriaal dat zich schijnbaar tegen de schoonmoeder van Max opstapelt. Heeft die schoonmoeder bezwaar tegen Max omdat Max jood is? Ongetwijfeld. Een huwelijk tussen een katholiek en een niet-gedoopte wordt door de katholieke kerk niet erkend. Zo'n huwelijk is ongeldig en geen twintig officiële *marriage certificates* van City Hall kunnen daar iets aan

veranderen. Het kan niet kerkelijk worden voltrokken en voor de katholieke kerk is een niet kerkelijk voltrokken huwelijk géén huwelijk. Voor de moeder van Elena ligt de zaak dus zo, dat haar dochter niet getrouwd is maar met Max leeft in zonde, en twee uit die zonde geboren kinderen heeft waarvan niet vaststaat dat die katholiek opgevoed worden. Het verhaal speelt zich af in de jaren veertig! Sinds haar dochter met Max op de proppen kwam, moeten voor deze oude moeder hel en verdoemenis een dagelijks terugkerend visioen zijn geweest. Wie eraan wil twijfelen of de katholieke kerk haar gelovigen nu werkelijk zo diep wist te doordringen van de spookachtige gevaren, verbonden aan de grotere afwijkingen van haar enige ware leer, die leze daar *A Portrait of the Artist as a Young Man* van James Joyce nog eens op na. Maar het bezwaar van de vrouw tegen Max treft niet Max in het bijzonder als jood; het zou iedere niet-gedoopte op dezelfde manier getroffen hebben.

Als alle door Leventhal in staat van beschuldiging gestelden nu eens in hun eigen waarde waren gelaten, zonder minachting, xenofobie, onbegrip of betweterij, zou van het antisemitisme dat hij overal en het meest in Allbee bespeurt niets zijn overgebleven behalve, in Allbee vooral, een drift die door de Nederlandse schrijfster Carry van Bruggen eens 'distinctiedrift' is genoemd[5]. Dit is een instinct en een instinct is op zichzelf niet ongezond. Men kan er moeilijk straffeloos tegenin gaan en het is ook de vraag of dat wel zinvol is. Iets als 'distinctiedrift' moet aan alle besef van individualiteit en zelfkennis ten grondslag liggen. Het is geen wonder dat Allbee in de beschaafde wereld aanpassingsmoeilijkheden heeft gekregen. Hij kon wel wat zijn, hij is net iets minder dan menselijk. Hij heeft te weinig controle over zijn primitieve driften. Maar niet voor niets klinkt zijn naam als All-Be, als de woorden 'allen' en 'zijn'. Wat Allbee zo woest en ongewenst tentoonspreidt, *is* in ieder mens. Dit wil Leventhal ontkennen. Primitieve driften boezemen hem zoveel angst in, dat zijn eigen distinctiedrift naar buiten komt in de vorm van paranoia: hij ervaart zijn joodszijn alleen nog als iets waarom hij zal worden achtervolgd.

Zoals ook het geval was bij Joseph in *Dangling Man,* worden Leventhals routines gebroken. Het verhaal speelt zich af terwijl zijn vrouw om schoonfamilieredenen bij haar moeder verblijft. In het verlengde van zijn angst voor distinctiedrift ligt zijn angst voor de drift die daaraan tegengesteld is, de seksuele drift die de ene mens weer naar de andere toe dwingt. Hij houdt van zijn vrouw, het komt geen seconde bij hem op haar ontrouw te zijn, en daar is natuurlijk niets onverstandigs aan. Mary is een lieve en aardige meid, waarom dom doen? Maar als andere vrouwen vage seksuele gevoelens bij hem oproepen - en in feite gebeurt dit het hele boek door lijkt hij het schuld-

gevoel dat hij daarover heeft, tegen die vrouwen te keren, geheel in overeenstemming met zijn karakter dat in de ander vreest en veroordeelt wat hij in zichzelf niet kan toelaten. Hij ziet hen (zijn schoonzus, de vrouw van de conciërge) als slonzig, onbetrouwbaar, onaangenaam. Er zal en moet met die vrouwen iets mis zijn. Het is wel begrijpelijk dat hij in een woede-uitbarsting Allbee de deur uit smijt als hij die op een dag met een vrouw in zijn eigen bed aantreft, vooral omdat Allbee ook nog de deur op de ketting had gedaan zodat Leventhal zijn eigen huis niet in kon, maar het is ook tekenend dat Leventhal, met de flarden van de kapotgerukte deurketting in zijn handen binnenstormend, in zijn eerste razernij meent dat die vrouw de vrouw van de conciërge is. Het blijkt een van de straat opgepikte hoer te wezen. Blazend en snuivend van walging gaat hij zijn bed verschonen. Allbee is beschaamd en berouwvol, maar vindt ook dat Leventhal wel even buiten had kunnen wachten. 'Nature is too violent for human ideals,' had hij hem al eens uitgelegd, 'and ideals ought to leave it plenty of room.' (blz. 166)

The Victim speelt zich af in New York, in de zomer. Hoewel Allbee niet helemaal in de beschaafde wereld past, lijkt hij in New York weer wèl te passen. In de drukkende hitte krijgt de stad in *The Victim* zelf iets van dit minder-dan-menselijke dat Leventhal soms in de ogen van Allbee ziet gloeien. De beelden die Bellow voor de stad gebruikt, wijzen allemaal in dezelfde richting als de beelden die hij gebruikt voor de twee personages: drang en verdrukking. Het zijn beelden van gewicht, druk, zwaarte, last. Voor Leventhal schijnt het gewicht van zijn instinctieve natuur te zwaar, voor Allbee dat van de beschaving. Hun verhaal is een metafoor. Het verbeeldt de onvolmaakte mens zoals die soms, als in een nachtmerrie hevig strevend maar verlamd, wil reiken naar een vermoedelijk paradoxale waarheid in zichzelf.

Saul Bellow, archief Kiepenheuer & Witsch

Saul Bellow is niet een schrijver van de op gebruiksmaat geknipte levensbeschouwing, van het consumabele inzicht, of van de standpunten die elkaar wederzijds uitsluiten. Hij zoekt niet zoiets als de tijdloze schoonheid, noch de levenloze lucideiteit, maar de waarheid in een menselijk gezicht, een menselijke stem, een menselijke vorm. Zo is veel van zijn werk een aanval geworden op het *presentation self,* de 'persona', die individueel al even feiloos kan functioneren als in de communicatiemedia en de serieuze literatuur. 'Anybody could be a hit today,' zegt Schlossberg in *The Victim.* 'With the public so crazy to be pleased. It's a regular carnival. Everybody is on the same side with illusion.' *(Victim* 1947 blz. 111)

In *To Jerusalem and Back* corrigeert Bellow Sartre op een groot aantal historische punten, betrekking hebbend op de wijze waarop Sartre het Israelisch-Palestijns

probleem had gepresenteerd, concluderend: ‘A great deal of intelligence can be invested in ignorance when the need for illusion is deep’ *(Jerusalem* 1976 blz. 127) In *Mr Sammler's Planet* denkt Sammler na over de waanzin die hij ziet in New York en stelt hij vast: ‘Madness is the attempted liberty of people who feel themselves overwhelmed by giant forces of organized control.’ Maar onmiddellijk moet hij hier weer aan twijfelen:

> But wait - Sammler cautioning himself. Even this madness is also to a considerable extent a matter of performance, of enactment. Undemeath there persists, powerfully too, a thick sense of what is normal for human life. Duties are observed. There is work. People show up for jobs. It is extraordinary. They come on the bus to the factory... *(Sammler* blz. 118)

Met de illusie als noodzaak aanvaard, valt er nog heel wat waanzin, wanhoop, vervreemding, ideologie, geloof aan twijfel over ‘werkelijkheid’ te constateren die, goed-

beschouwd, vermoedelijk niet eens illusie zijn maar om een of andere reden worden *geacteerd,* die Sammler een parodie toeschijnen op wat men zich voorstelt dat echte gevoelens moeten verbeelden - voorstelling van voorstelling op voorstelling gestapeld. Schlossberg noch Sammler kunnen als spreekbuis voor de schrijver worden gehoord, maar de 'ik' die spreekt in *To Jerusalem and Back* is Saul Bellow zelf.

Herzog en *Mr Sammler's Planet* zijn de romans waarop Bellows internationale reputatie in hoofdzaak berust. Van die twee heeft *Herzog* de meeste aandacht getrokken en ook de merkwaardigste commentaren gekregen. Zo zou dit een autobiografische roman, of anders toch minstens een gedeeltelijk zelfportret zijn (waarna het blikjes gooien beginnen kan: maar er *mankeert* van alles aan die Herzog). *Herzog* is geen zelfportret. Evenmin is het een spotprent en wat de ideeën betreft die de hoofdpersoon naar voren brengt, is hij geen auteur-surrogaat. Ideeën zijn er heel wat in het boek en van tijd tot tijd worden ze duizelingwekkend. De ideeën van Herzog staan in perfecte verhouding tot zijn karakter. De roman tekent een intellectueel, een intelligente en zeer gearticuleerde man. Hij denkt en schrijft bijna dwangmatig. Zoals in *The Victim* de lezer de percepties van Leventhal moet volgen, zo is hij hier aangewezen op die van Herzog zelf. De cruciale lijn in de karaktertekening is de manier waarop die percepties in een aantal opzichten zijn verwrongen, Herzog noemt zichzelf 'een gevangene van zijn waarneming', dubbel ironisch. We treffen hem aan op een punt in zijn leven waar hij pogingen in het werk stelt, zijn ineenstortend egosysteem voor de totale verkruimeling te behoeden. In zijn eigen ondergang aanschouwt hij de ondergang van de hele cultuur. Niet toevallig is hij professioneel vastgelopen in een studie van de Romantiek. Hij lijdt aan de romantische over-evaluatie van het individu, aan de neiging zijn leven te dramatiseren met IK als het centrale personage. Het individu dat zich zo verheft, verwacht van zichzelf te veel en kan gemakkelijk zichzelf gaan verachten. Die verachting manifesteert zich cultureel als het doemdenken, als het geloof dat het met de mens wel gauw afgelopen zal zijn.

Zoals in de *centre of consciousness* roman altijd het geval is, moet de lezer in het verhaal dat Herzog vertelt, het verhaal dat Bellow vertelt onderscheiden. Bellows verhaal is de verbeelding van de conflicten waarin Herzog verzeild is geraakt. Uit de inleidende alinea's:

> Considering his entire life, he realized that he had mismanaged everything - everything. His life was, as the phrase goes, ruined. But since it had not been much to begin with, there was not much to grieve about. Thinking, on the malodorous sofa, of the centuries, the nineteenth, the sixteenth, the eighteenth, he turned up, from the last, a saying that he liked:
> *Grief Sir, is a species of idleness.* (blz. 9)

Wie is deze Herzog, dit superindividu dat als hij meent verdriet te hebben drie eeuwen door zijn gedachten moet laten wandelen, om uit de achttiende eeuw dan ten slotte een gezegde op te diepen dat wel van toepassing lijkt? Zo zal het inderdaad lang duren voor hij aan zijn eigen leven, of aan zijn eigen verdriet, toekomt. Maar 'it had not been much to begin with,' meent hij, in de ban van de noodzaak 'to explain, to have it cut, to justify, to put in perspective, to make amends' (blz. 8). Hij is afkomstig

uit een onstabiel joods gezin, waar nog veel Jiddisch werd gesproken (doorgaans een teken van recente immigratie) en waar een combinatie heerste van Victoriaanse waarden en rigide religieuze opvattingen. Tegen dit alles heeft hij zich verzet, de joodse leefwijze heeft hij laten vallen. Hij heeft gestudeerd, een academische carrière gemaakt en twee huwelijken achter de rug. Rond zijn vijftigste ziet hij zichzelf niet aan voor een ander:

> Resuming his self-examination, he admitted that he had been a bad husband - twice. Daisy, his first wife, he had treated miserably. Madeleine, his second, had tried to do *him* in. To his son and his daughter he was a loving but bad father. To his own parents he had been an ungrateful child. To his country, an indifferent citizen. To his brothers and sisters, affectionate but remote. With his friends, an egotist. With love, lazy. With brightness, dull. With power, passive. With his own soul, evasive.
> Satisfied with his own severity, positively enjoying the hardness and factual rigour of his jugdment, he lay on his sofa, his ams rising behind him, his legs extended without aim. (blz. 11)

Maar hij ligt er lui bij, terwijl hij zichzelf zo op zijn nummer zet. De toestand waarin hij zich bevindt is veroorzaakt door zijn tweede vrouw, Madeleine. Die heeft hem gebruikt als opstapje naar een academische carrière en is er nu vandoor, met hun dochtertje en een vriend van hem, die hij vertrouwde. Madeleine en de vriend Gersbach treffen in Herzogs ontreddering heel wat schuld, maar het is duidelijk dat zijn ontwrichting niet alleen door de echtscheiding is bewerkstelligd. Die ontwrichting is karakteristiek. De Bellow-protagonist bevindt zich bijna altijd in een situatie van doorbroken routines.

(Daarom zijn de vrouwen in Bellows romans zo dikwijls weg: naar hun moeder, er vandoor met een minnaar, of wel lijfelijk aanwezig maar geestelijk afwezig zoals Minna in *The Dean's December.* Ik stel mij Bellows kantoortje voor, veertig jaar lang. Behalve de criticus dringt daar ook zijn binnenstebuiten gekeerde tegehanger uit de commentaarindustrie door: de interviewer. Vastbesloten naakte feiten van het universum in een handomdraai uit de stribbelende patiënt te trekken: Is uw vrouw naar haar moeder, er vandoor met een minnaar, of geestelijk afwezig? De typische romanschrijver heeft het geduld van een kat. De typische Bellow-protagonist wordt in een situatie geplaatst waarin hij op zijn eigen waarachtigheid is aangewezen: in de nieuwe conditie kan hij zijn oude en nooit onderzochte vanzelfsprekendheden niet meer zinvol hanteren. Maar er is nog een tweede punt. Bellow toont zijn romanfiguren in hun onvermogen of weigering, hun eigen diepste bewustzijn te kennen. Veel daarvan sublimeren ze in mentale constructies. Ze willen alles in-

tellectualiseren. Regelmatig zijn ze in ideële voorstellingen van zichzelf en de wereld verstrikt geraakt. Er is veel te zeggen voor het vermoeden dat de westerse samenlevingen in hoge mate vermannelijkte culturen zijn, lijden aan een zekere eenzijdigheid, die het evenwicht van het driftleven moet aantasten en daarom weer tot een overmaat aan paradigma's en vervreemde mentale constructies voert. Het grapje van Leslie Fiedler, die eens opperde dat het willen vermoorden van je vrouw misschien wel de essentie was van De Amerikaanse Droom, vind ik dan ook een leuk grapje, niet gespeend van enige diepzinnigheid. De wereld die Saul Bellow beschrijft is niet een wereld van het volmaakte evenwicht.)

Herzog heeft de identiteit van zijn immigrantenachtergrond (middeneuropees-joods) verworpen en nu identificeert hij zich met Amerikaanse cultuur. Wat zeg ik? Hij identificeert zich met het hele gedachtengoed van de joods-christelijke beschaving sinds de Verlichting. Met dolle ernst en grote nauwkeurigheid heeft hij zich inzichten, gedachten en ideeën aangeschaft in het intellectuele leven, zoals dat in de boeken van Bellow regelmatig als een soort winkelcentrum in het hart van die beschaving oprijst. Hij heeft dusdoende een ‘persoonlijkheid’, een ‘zelf’ bij elkaar gesprokkeld dat geen wortels kan krijgen in de ziel. De ziel kent alleen het omgekeerde proces. Uit de ziel groeit de mens, maar de ‘mens’ laat zich er niet van buitenaf in terugplanten. Bellow stelt zich niet naast of boven dit personage, en zo wordt de lezer ook niet uitgenodigd dit te doen. Evenmin systematiseert of allegoriseert hij hem. Hij vraagt de lezer niets meer of minder dan zijn Herzog in al diens complexiteit te beschouwen. Zie deze mens! ‘Against his will, like an addict struggling to kick the habit, he would tell again how he was swindled, conned, manipulated, his savings taken, driven into debt, his trust betrayed by wife, friend, physician...’ (blz. 164). Voor zijn instincten, voor zijn joodse familiegevoelens is het pijnlijk dat zijn kinderen opgroeien zonder hem. ‘But what could he do about that?! (blz. 30).

Doorlopend schrijft Herzog brieven. Misschien uit een bijna maniakale gewoonte van aantekeningen maken is nu de gewoonte ontstaan, brieven te schrijven aan alles en iedereen waar hij een appeltje mee te schillen heeft. Hij schrijft aan Madeleine, aan Madeleines psychiater, aan Gersbach, aan zijn advocaat, aan zijn verschrikkelijke Ladies' Home Journal vriendin Ramona en aan zijn eerste vrouw Daisy; aan journalisten, politici, medewerkers bij wetenschappelijke tijdschriften en bankrovers die levenslang gekregen hebben; aan Nietzsche, Spinoza en Generaal Eisenhower. ‘Is this the full crisis of dissolution?’ vraagt hij zich in het algemeen over de geschiedenis van de wereld af, maar wat hem vooral te pakken heeft is de crisis in hemzelf. Privéverontwaardiging en privéwanhoop worden in een ommezien tot publieke verontwaardiging en publieke wanhoop getransformeerd. Madeleine heeft de kennissenkring bewerkt. Zelfs Phoebe Gersbach probeert Herzog ervan te overtuigen dat Madeleine niet zo berekenend was, en zeker geen slechte moeder. ‘Mr Editor,’ begint hij een ingezonden brief over het bestaan van kernwapens. ‘We are bound to be the slaves of those who have the power to destroy us.’ (blz. 57). Paranoia is de keerzijde van zijn megalomanie, met verve speelt hij de rol van slachtoffer. Hij verstuurt de brieven niet. Het is duidelijk dat hij correspondeert met de Madeleines, de Nietzsches en Spinoza's van zijn eigen voorstellingen. Hij schrijft zelfs brieven aan zichzelf:

Dear Moses E. Herzog, Since when have you taken such an interest in social questions, in the external world? Until lately, you led a life of innocent sloth. But suddenly a Faustian spirit of discontent and universal reform descends on you. (blz. 74) (In de roman *Herzog* zijn alle briefpassages cursief gezet - MB.)

Herzog is een magnifieker slachtoffer dan Leventhal in *The Victim.* Net als Leventhal heeft hij de neiging, overal schuldigen aan te wijzen, maar de blik van Leventhal reikte niet veel verder dan zijn eigen directe omgeving. De blik van Herzog reikt van het banale romanticisme van Gersbach en Madeleine tot in alle uithoeken van de beschavingsgeschiedenis. Maar een zelf gecreëerd slachtoffer zijn is waardigheid verliezen. Het is terug willen slaan, zoals Leventhal wilde doen op een avond in de bioscoop, toen een vrouw vóór hem een antisemitische opmerking maakte.

Met grote scherpzinnigheid analyseert Herzog zichzelf zoals anderen hem - naar zijn mening - moeten zien. Om duidelijk te maken wat het is dat hij analyseert, verdedigt, behoeden wil, heb ik al een paar keer de term *presentation self* gebruikt. Herzog is zich vooral van zijn buitenkant bewust. Zo weet hij bijvoorbeeld heel goed dat hij door zijn uiterlijk en academische reputatie (op dit moment geen van beide nog wat ze geweest zijn) altijd de nodige aantrekkingskracht op vrouwen heeft uitgeoefend. Hij kon kiezen en hij koos, met de ogen open. Daisy, nu een slachtoffer-typetje, is vroeger een schoonheid geweest. Madeleine, *the bitch,* degene die in een restaurant het lemmet van een mes gebruikt als een spiegeltje terwijl ze haar lipstick bijwerkt, wordt beschreven als ‘a beauty and a very rare type too’ (blz. 47). Ramona is de stereotiepe Spaanse schone. Of het nog niet genoeg is, figureerde daar kortstondig een Japanse geisha, de zachtzinnige Sono die hem bij ieder bezoek eerst in haar badkuip nodigde om hem aaiend en neuriënd te wassen - misschien nog de verstandigste van allemaal. (Van deze man moet je eerst iets afschrobben voor je ermee naar bed kunt.) Hij heeft haar voor Madeleine aan de kant gezet. Ondanks al die aandacht is Herzog tegenover vrouwen nogal schichtig gebleven. Hij ziet ze in de eerste plaats als de attributen waarmee hij zijn beeld van zichzelf als man-van-de-wereld completeert. Als hij dicht in hun buurt komt, ontstaan verkrampte situaties. Het geaai van Sono, hoe lief ook bedoeld, heeft tegelijkertijd iets erg ontluisterends in de manier waarop hij het zich laat welgevallen. Madeleine *(But his sexual powers had been damaged by Madeleine* blz. 11) maakt hem bang. Hij herinnert zich dat hij na het vrijen altijd iets krankzinnigs zag oplichten in haar ogen, iets vernietigends, iets dat hem dood wenste. Na verloop van tijd verdroeg ze hem niet meer: een van hun nachtelijke ruzies betrof de boeken die zij in verband

met haar proefschrift in de Slavistiek om zich heen in hun bed had verzameld. Herzog probeert deze scène in zo breed mogelijke termen aan Gersbach te verklaren. 'Did you try anything?' vraagt Gersbach, nogal gespannen.

> Me? No. She's built a wall of Russian books around herself. Vladimir of Kiev, Tikhon Zadonsky. In my bed! It's not enough that they persecuted my ancestors! She ransacks the library. Stuff from the bottom of the stacks nobody has taken out in fifty years. The sheets are full of crumbs of yellow paper.

De driften van Moses E. Herzog, vastgelopen in stapels vergeelde gedachtenspinsels van Russen door wie zijn voorouders werden vervolgd. Er zijn scènes met Ramona waarin zij probeert, met behulp van alles wat ze zich van Penthouse en Playboy herinnert, ze weer aan te wakkeren. Niet zonder gedachten aan Kant, Hegel en Plato bestudeert Herzog zijn mechanische reacties. Maar instincten wortelen diep. Zijn geest legt rare verbanden tussen seks en de dood, die zijn zelfgeschapen 'persoonlijkheid' natuurlijk niet kan aanvaarden. Terwijl hij zijn handen staat te wassen in de badkamer van Ramona, moet hij ineens denken aan het woord in de Haggadah, *Rachatz!*

> 'Thou shalt wash'. It was obligatory also to wash when you returned from the cemetery (*Beth Clam* - the Dwelling of the Multitude). But why think of cemeteries, of funerals, now? Unless... the old joke about the Shakespearian actor in the brothel. When he took off his pants, the whore in bed gave a whistle. He said, 'Madam, we come to bury Caesar, not to praise him.' How schoolboy jokes clung to you! (blz. 188-189)

Paljas wiens hart is gebroken! Maar als Herzog iets zocht dat te vinden was, had hij het al weleens gevonden. New York, waar Ramona woont, heeft iets van die benauwend-onwezenlijke aumosfeer die ook rondwaart in *The Victim* en *Mr Sammler's Planet.* Herzogs diepere overwegingen komen tot stand in isolement, ergens op het platteland in het verwaarloosde landhuis dat hij voor te veel geld heeft gekocht toen hij trouwde met Madeleine. Madeleine en Gersbach wonen inmiddels met het dochtertje June in Chicago. Herzogs schijnbaar erratisch heen en weer gereis weerspiegelt het erratische, het fragmentarische, het losgeslagene dat hij verbeeldt. (Telkens neemt hij het vliegtuig.) Op zestienjarige leeftijd was hij al vrijdenker. Toen zijn moeder stierf, zat hij beneden in de keuken en las *The World as Will and Idea* en *The Decline of the West.*

De katalytische verschijnselen die Herzog vertoont worden sterker als hij, in het Newyorkse gerechtsgebouw binnengedwaald, vanaf de publieke tribune een zitting van de politierechter gadeslaat. Met name een jonge man en vrouw die terechtstaan wegens moord op haar driejarig zoontje confronteren hem onverhoeds met precies de degeneratie die hij in zichzelf zo vreest. Maar de eerste diffuse doelen van zijn plots voorgenomen actie zijn Gersbach en Madeleine. In Chicago gaat hij het oude pistool halen, dat hij zich herinnert in een la van het bureau van zijn vader te hebben gezien. Hij trekt zelfs een oud jasje van zijn vader aan. Vol vervaarlijke gedachten begeeft hij zich naar het huis waar die twee met zijn dochtertje wonen. Zijn voornemen

met het pistool van vader Herzog de beide decadenten dood te schieten verlaat hem onmiddellijk weer als hij door de ramen van het huis ziet met hoeveel nonchalante liefde de ruwe Gersbach - in Herzogs gedachten uitgegroeid tot een monster van voorwereldlijke afmetingen - bezig is de kleuter June in bad te doen. De noodzaak June te redden lijkt niet direct urgent. Als hij daags daarna het kind voor een uitstapje meeneemt, merkt hij ook dat hijzelf, al heeft hij het jasje van zijn vader aangetrokken, zijn vader niet is. Hij vergist zich in de remkracht van zijn huurauto en zo krijgt hij het fameuze ongeluk. Twee zwarte Chicago *cops* vinden het pistool waarvoor hij geen vergunning heeft en, met een grijnzende blik op zijn rijbewijs, spreken hem aan bij zijn voornaam: ‘You Moses?’ (blz. 289)

Eindelijk komt Moses E. Herzog, Ph.D., met hoofd en beide benen op de solide aarde terecht, in dit geval de harde straatstenen van Chicago, waar hij thuishoort. Conclusies presenteert de roman niet met zoveel woorden. Terug in het oude huis in Massachusetts vindt Herzog de kamers door vreemden gebruikt, bureaus en planken bezaaid met de fragmenten van zijn ondernemingen, de tuin verwilderd. Hij overweegt wat dingen te repareren en sleept de matras van het grote bed naar de kinderkamer, omdat hij een nest jonge uiltjes in de slaapkamer niet storen wil. Hij is nu niet bezig zichzelf, of wie ook, ergens van te overtuigen. ‘In paths untrodden,’ is hij in de woorden van de dichter Walt Whitman, ‘Escaped from the life that exhibits itself.’ (blz. 331) De sfeer van het laatste hoofdstuk is die van een windstilte.

In Plato's dialoog over de staat komt de gelijkenis voor van de grot. Die gelijkenis laat zien hoe de Griekse grondleggers van de westerse filosofie de optische metafoor gebruikten, de metafoor van het *zien,* voor het kennen. Bij Plato was de metafoor van het zien een wapen in de strijd tegen het denken in termen van macht. In de grot zitten mensen levenslang opgesloten. Er is alleen het licht van een vuur, dat ergens achter hen brandt. Het werpt schaduwen op de muur tegenover hen. Zo zien de gevangenen van wat er is alleen de schaduwbeelden: dit is de enige werkelijkheid die zij kennen. Worden zij op een dag naar buiten gebracht en blootgesteld aan de werkelijkheid zoals die er in het daglicht uitziet, dan zal dat een moeizame overgang zijn. Daarom laat Plato hen eerst kijken naar spiegelbeelden in het water, en dan pas naar de dingen zelf.

Voor Plato waren ‘kennen’ en ‘zijn’ twee gebieden met een overeenkomstige vorm. Waarheid is dan overeenstemming. Zoals de beelden van schaduw en spiegel suggereren, moet wat men kent overeenstemmen met de werkelijkheid, maar hoe zeg je dit, zo precies dat elk misverstand over de *aard* van die overeenstemming uitgesloten is? Plato koos daarvoor de metafoor die de kwestie in de complexiteit die hij vertoonde *precies* omvatte: de

Saul Bellow, archief Kiepenheuer & Witsch

metafoor van het zien. Door te spreken van *zien* sloot Plato uit dat het begrip 'kennis' (het door mensen gekende) slordig of verkeerd opgevat zou kunnen worden. De metafoor van het zien maakte het Plato mogelijk een uitspraak te doen over de werkelijkheid. Het is dan ook begrijpelijk dat de gelijkenis van de grot zowel filosofen als dichters en schrijvers door de eeuwen heen hevig gefascineerd heeft. Immers, die houden zich bezig met uitspraken over de werkelijkheid. De filosoof door zich te richten op het algemene, de schrijver door zich te richten op alles wat een individualiteitsstructuur heeft, op het bijzondere. De Idee, ook als norm, is het algemene. Het algemene omvat *al* het bijzondere. Van het algemene kan daarom geen definitie worden gegeven, want zo'n definitie zou al het bijzondere in zijn onoverzienbare verscheidenheid in zich moeten bergen. Daarom drukt de filosoof zich uit in karakteristieke (en bij voorkeur zorgvuldig gekozen) metaforen en laat zwak of nutteloos gefilosofeer zich het eerst kennen aan een slordig taalgebruik, dat zich van zijn metaforen klaarblijkelijk niet meer als zodanig bewust is.

Ook de schrijver drukt zich uit in metaforen, maar hij kiest andere. Als hij gelijkenissen schept, vertrekt hij vanuit een tegengesteld punt. Terecht weet het gezonde volksinstinct dat een literair werk geen *goed* werk is, als daarin het 'algemene' wordt verkondigd. Aan een goed literair werk kennen wij wel eens een 'universele' maar bijna nooit een 'algemene' geldigheid toe, en zeggen dat een schrijver 'algemeenheden' te berde brengt, is doorgaans een tamelijk vernietigende kritiek. Het individuele, het terrein van de schrijver, is van het algemene slechts een bijzonder geval. *Als* het individuele is het tot op zekere hoogte uniek en níet in het algemeen begrepen. Het deelt daarin op gebrekkige wijze, omdat het aan de individuele gewaarwording, aan een subject, verbonden blijft. Toch kan bijvoorbeeld een roman als *Ulysses,* in een overweldigende hoeveelheid door de hoofdpersoon waargeworden specifieke details (en net zo min als in de hierboven besproken romans van Saul Bellow komen bij James Joyce imaginaire lokaties of gefantaseerde details voor: zijn biograaf Richard Ellmann toont overtuigend aan dat Joyce zelfs regelmatig brieven aan kennissen in Dublin schreef, om de exacte ligging van een gebouw of straathoek te controleren) de kracht krijgen van een metafore uitspraak over het bestaan. De filosoof vindt een vorm in het essentiële en transcendentale, de schrijver vindt een vorm in het existentiële. In die vorm schept hij een samenhang; een goed literair werk is niet denkaar zonder vormkracht. In het specifieke en strikt-individuele schiep James Joyce een samenhang, die door zijn lezers kan worden herkend als intellectueel en moreel niet onbeduidend. De vrachtwagens vol details die hij aansleept zouden dat op zichzelf, hoe fraai ook verwoord, natuurlijk wèl zijn geweest. Wat opvalt is dat Joyce die samenhang schiep in deze zelfde optische metafoor. Veel van de ironische betekenis van *Ulyses* verschijnt aan de lezer in een patroon van spiegeleffecten: de zwerftochten van Leopold Bloom door Dublin lopen parallel met de zwerftochten van Odysseus in het volksepos van Homerus. De metafoor van het zien voor het kennen is na Plato onverwoestbaar gebleken, ook al zijn de belangrijkste elementen ervan (het vaste en onveranderlijke van kennis en de opvatting van waarheid als overeenstemming van denken en zijn) intussen al lang onhoudbaar geworden. De hele notie van de verBEELDing in de literatuur (Engels: imagination van 'image') is gebaseerd op de metafoor van het zien. Beelden zie je. Horen doe je ze niet. Metaforen zijn altijd tendentieus, ze wijzen in een bepaalde richting. Dat is ook hun bedoeling natuurlijk. Ze kunnen zelfs het hele *denken* in die bepaalde richting

duwen, maar dat is iets waarvan we ons bewust kunnen blijven door de metafoor te kennen voor wat die is.

Een schrijver verbeeldt misschien iets, maar hij maakt geen beelden. Hij drukt zich uit in taal. Wat we zien is niet een ruimtelijk beeld, spiegelbeeld, schaduwbeeld of afbeelding. Hooguit stellen we ons die al lezend voor. Wij *zien,* strikt gesproken, niets dan de letters op de bladzijde. Blijkbaar doet de schrijver een beroep op onze eigen verbeelding, op onze kennis van de taal die hij gebruikt, en op een zekere mate van openstaan voor de cultuur van het taalgebied waarin die taal is gegroeid. Ook dat laatste kan hij niet vermijden. Gegeven een levende taal: als die inderdaad leeft, zit die met duizenden onzichtbare draden aan zijn hele culturele context vast. Naarmate een schrijver beter in staat is, de mogelijkheden van een taal te doorgronden en te gebruiken, dringt hij dieper in precies díe context door. Dat is de reden waarom goede Nederlandse schrijvers hun boeken uiteindelijk niet in het Italiaans schrijven. Het is ook de reden waarom het vertalen van indifferente of slechte shrijvers in een willekeurige andere taal zoveel simpeler is dan het vertalen van een Proust, James Joyce, Thomas Pynchon of Saul Bellow. Is de verbeelding van lezers hopeloos verziekt, dan kunnen zij de schrijver niet volgen. In de tweede helft van de twintigste eeuw kennen wij het verschijnsel van grote groepen mensen die zonder enig probleem avond na avond televisieprogramma's kunnen volgen, maar niet in staat zijn een boek uit te lezen. Hun verbeelding is door schrijvers niet meer te activeren. De inspanning die een schrijver van het voorstellingsvermogen vraagt, kunnen we hem weigeren. Op zich is dat vrijblijvend. Sommige schrijvers doen een zo krachtig beroep op de verbeelding, dat het weigeren moeilijk wordt, getuige het morele diepzeegevecht waartoe het werk van bijvoorbeeld Céline, Ezra Pound of Yukio Mishima veel na-oorlogse lezers aanleiding gegeven heeft. Ik noem die ‘schrijvers van de dood’, anderen zoals Saul Bellow ‘schrijvers van het leven’.

Voor mij is dit een onderscheid dat met een ander onderscheid samenhangt: dat van de literatuur die streeft naar een tijdloze esthetiek (‘over zichzelf gaat’) en de literatuur die zich onvoorwaardelijk aan de menselijke conditie verbindt (‘over mensen gaat’). Het tijdloze, het eeuwige, die zijn meer dan menselijk en niet van het leven. De mens leeft alleen in de tijd. Als de twee primaire driften die hem in beweging houden, zijn distinctiedrift en zijn seksuele drift, in evenwicht zijn, zal hij dat waarschijnlijk kalm doen (bij gebrek aan beter), met de simpele aanvaarding van de doodsgedachte. Zijn ze niet in evenwicht, dan is hij misschien niet kalm. Om duidelijk

te maken wat ik ongeveer bedoel, noemde ik hierboven als 'schrijvers van de dood' deze drie, waarvan twee op veel van hun lezers een irritant-racistische indruk maken en de derde die van een morbide zelfmoordenaar met fascistoïde trekjes. Ik wil daar alleen mee opperen dat Saul Bellow mogelijkerwijs een visie presenteert, waaraan enige geldigheid moet worden toegekend. Zijn werk is antropologisch gemotiveerd: dikwijls figureren er personages, in wie doodsdrift en levensdrift niet met elkaar in evenwicht zijn. *Henderson the Rain King*, wat ik overigens niet zijn beste boek vind, gaat bijna uitsluitend over het aanvaarden van de doodsgedachte, maar *in* het leven. *Seize the Day* over het aanvaarden van de levensdrift temidden van wat doods en verdord, onecht en verplastict is.

De optische metafoor is Grieks. De norm voor geldigheid van de menselijke kennis lag voor Plato in een vorm van overeenstemming, in een correspondentie of congruentie, waarin de Idee van een onveranderlijke rationele vorm domineerde. Vandaar schaduw- en spiegelbeelden. Over de onveranderlijkheid van rationele vormen denken wij inmiddels anders. Over het kennen ook. Kennis is intrinsiek met veranderende omstandigheden verbonden. Als we alleen al denken aan het voorbeeldje van de platte aarde, is het duidelijk dat de menselijke rationaliteit, datgene wat de mens als kennis *aanvaardt,* niet onveranderlijk kan zijn. We hoeven daarom niet direct te ontkennen dat er voor onze kennis van 'werkelijkheid' normen zouden zijn, maar het is aan het kennen eigen dat het steeds verandert. De metafoor van het zien voor het kennen ('esse est percipi') is misschien niet de metafoor die nog de hele spijker op de kop slaat en in ieder geval is hij eenzijdig. De joodse traditie van de kennis van het bijbelverhaal, de parabel, de Talmoed, laat zich beter begrijpen met behulp van een tweede metafoor, die van het horen. De bijbel is een losjes samenhangende serie verhalen in beelden, vrijwel zonder enige metafysica, waarbij behalve het kennen als *zien* ook het horen van het Woord een grote rol speelt. Voorts wijzen bijbelse beelden dikwijls in de richting van voortbeweging en opendwingen of openkerven. Meer dan de metaforen van de klassieken hebben bijbelse metaforen de neiging, een beroep te doen op de hele scala van zintuiglijke werkingen. Het voordeel van over het kennen te denken in de metafoor van het *horen* is, dat we zo zijn verlost van een noodzakelijk vooropgesteld begrip dat A wel niet A zal zijn, maar een uit- of afbeelding van X. Anders dan het zien kent het horen geen afbeeldingen. Het kent ook spiegel- noch schaduwbeeld en daarom bestaat voor het kennen als horen niet de norm van de correspondentie of overeenstemming.

Ik hoor in het werk van Saul Bellow de stem van een roepende in de woestijn. Zijn negen romans zijn logischerwijs ontstaan uit het epistémologisch standpunt zoals uiteengezet in *Dangling Man,* een standpunt dat hem in een vrijwel kaarsrechte lijn voert naar de ijskoude thematiek van *The Dean's December* (1982), zijn laatste en wat mij betreft definitieve studie van optisch bedrog. Albert Corde voor wie 'in the present manner of interpretation people were shadows to one another, and shadows within shadows,' *(Lean* blz. 78) is in moeilijkheden geraakt nadat hij twee artikelen publiceerde over de bevolking van Chicago's South Side, de gigantische *slums* waar miljoenen mensen reddeloos degenereren in misdaad en volmaakt isolement. De samenleving die dit probleem heeft geschapen, heeft er geen oplossing voor. Deze levens zijn eenvoudig *afgeschreven.* Corde merkt hoe. Zonder veel aandacht te hebben besteed aan de bibliotheken vol met antropologische, sociologische, criminologische, psychologische en psychiatrische studies van getto-mechanismen, heeft hij zich naar

de twee plaatsen begeven waar kwesties als leven en dood zich op simpelst mogelijke manier concentreren: de beruchte gevangenis Cook County Jail en het ziekenhuis Cook County Hospital. Zijn artikelen ontmoeten ernstige bezwaren, niet zozeer omdat zij gedetailleerde beschrijvingen iets melden dat men nog niet *wist.* Dat er in de grote Amerikaanse steden ook een gettobevolking leeft, of bestaat in een vorm die daar iets van wegheeft, dat weet iedereen. Maar Corde heeft de verkeerde *presentatie* gekozen. Hij heeft wat hij zag, rook, hoorde en voelde precies genoteerd. Zijn artikelen zijn als twee hunebedkeien op de porseleinwinkel van de kiese terminologie gevallen, die door journalisten en wetenschapsmensen (dankbaar nagepraat door politiek en gemeentelijke autoriteiten) voor deze problematiek was ontwikkeld. Die zijn niet van plan om er op een andere manier dan in hun betrekkelijk veilige jargon mee om te gaan. Op een vrijwel onzichtbaar subtiele manier wordt Corde het zwijgen opgelegd.

In de decembermaand, die hij met zijn vrouw in Boekarest doorbrengt omdat daar zijn schoonmoeder op sterven ligt, spelen deze dingen door zijn gedachten. Op velerlei manieren blijkt hem dat Roemenië inderdaad een Oostblokland is: er heersen geen democratische vrijheden. Het verband dat ik hier suggereer legt Corde zelf niet. Het doet zich ook niet met zoveel woorden voor, het is niet de bedoeling van Bellow geweest om te beweren dat er ook in Amerika geen democratische vrijheden zouden bestaan. Zeker bestaan die daar wel, net als in West-Europa. Alles is toegankelijk voor de pers. Cordes artikelen werden toch maar gepubliceerd. Kom daar in een Oostblokland eens om. Vanzelfsprekend staat hij vervolgens aan eerlijke kritiek bloot: anderen hebben óók vrijheid van meningsuiting. Corde denkt na over Rufus Ridpath, de zwarte gevangenisdirecteur die, puttend uit eigen ervaringswereld, een paar dingen aan Cook County Jail had willen verbeteren. Die plannen hadden niets dan weerstand ontmoet en Ridpath zelf was in een aantal opzichten een verdacht personage geworden. Corde heeft getracht Ridpath publiekelijk te rehabiliteren, maar beseft wel dat hij daar niet in is geslaagd. De pers doet nu een nummertje Corde, en

> Ridpath knew what ‘doing a number’ was, because the papers had done a great one on him. Front-page close-ups made him look like Primo Carnera in black, and swelled and distorted his face as if he had acromegaly - they had thrown Ridpath into the distortion furnace. *(Dean* blz. 151)

Die laatste uitdrukking verwijst naar het type fotograaf dat, een nijvere beroepsmatige indruk makend, elke twee minuten van lens verwisselt omdat hij van de redacteur van zijn krant een inhoudelijk omschreven opdracht heeft gekregen. In niet meer dan driehonderd bladzijden vertelt *The Dean's December* een zo complex en gecomprimeerd verhaal, dat ik het hier niet meer helemaal zal gaan analyseren. Samenvattend: in detail na detail pelt het bewustzijn van Albert Corde de hele schil aan flarden van wat het publiek voor 'de werkelijkheid' leert aanzien. In ironische berusting ontleedt hij *hoe* het dat leert. Ik denk dat van alle gecreëerde romanfiguren Albert Corde het dichtst bij Saul Bellow zelf staat. Corde mag nòg een artikel publiceren, als hij daar soms zin in heeft. Geen mens zal echt naar hem luisteren. Steeds explicieter wordt in *The Dean's December* het beeld van de stad gebruikt als een beeld van de ziel:

'It was not so much the inner city slum that threatened us as the slum of innermost being, of which the city was perhaps a material representation. *(Dean* blz. 201)

Systematische conclusies wil ik hier niet aan vastknopen. Ik zou niet beter kunnen concluderen dan in de woorden van de Nederlandse schrijver Ferdinand Bordewijk, in wiens werk ik opmerkelijke thematische parallellen met het werk van Saul Bellow vindt. Bordewijk was een sterk visueel ingestelde schrijver, Bellow is veel meer een schrijver van de weerklanken in een menselijke stem. Bordewijks wereld is dikwijls spectraal, dikwijls een wereld van geestverschijningen. Bellow verwerpt de geestverschijning ten gunste van de menselijke vorm en het menselijk gezicht. Maar de visionaire kracht van hun beider werk lijkt wel te schuilen in eenzelfde vermogen tot haarscherpe analyses van wat al in het heden gegeven is. Het derde verhaal in de bundel *De Wingerdrank* ('Keizerrijk'. 1937) werd door Bordewijk met deze passage afgesloten:

> Hij zag een nieuwe armoede verrijzen - na hoeveel jaren - en daaruit een nieuw keizerrijk. In een nieuwe zonloze aera werd uit een steegje een wereldstad, werd een tragikomische naam een schokkende profetie van het noodlot. Hij zag het assige van mensen in het assige van huizen. De apokalyps der westerse stad in haar laatste stadium: mensen, mensen, arme, armste, stil gewriemel in een provincie van steen. Plat en tot alle horizonnen met het nietig opstaan van huisjes een bloemhof van vaal verdoemd steen, bruin en grijs, traag zacht wegkruimelend, waarin de laatste episode der westerse volksgemeenschap verklonk. Een dodenakker bij leven. Eén reuzig Keizerrijk.

Literatuur:

(het werk van Saul Bellow in edities die in dit artikel worden geciteerd)

- Saul Bellow, *Dangling Man*, Penguineditie 1963 (1944),
- Saul Bellow, *The Victim*, Penguineditie 1966 (1947)
- Saul Bellow, *The Adventures of Augie March.* Penguineditie 1966 (1953)
- Saul Bellow, *Seize the Day*, Penguineditie 1966 (1956)
- Saul bellow, *Henderson the Rain King*, Popular Library pocketeditie 1960 (1958)

- Saul Bellow, *Herzog*, Penguineditie 1965 (1964)
- Saul Bellow, *The Last Analysis* (toneelstuk), Viking New York, 1965
- Saul Bellow, *Mosby's Memoirs and Other Stories* (verhalen), Viking New York 1968
- Saul Bellow, *Mr Sammler's Planet*, Penguineditie 1971 (1969)
- Saul Bellow, *Humboldt's Gift*, Penguineditie 1976 (1975)
- Saul Bellow, *To Jerusalem and Back*, Penguineditie 1977 (1976)
- Saul Bellow, *The Dean's December*, Harper & Row New York, 1982
- Saul Bellow, *Him with his foot in his mouth* (verhalen), Harper & Row New York, 1984
- *Great Jewish Short Stories*, onder redactie en met een inleiding van Saul Bellow, Dell New York pocketeditie, 1963.
- John J. Clayton. *Saul Bellow, In Defense of Man*, tweede (herziene) druk, Indiana University Press, 1979.
- Michael C. Jaye en Ann Chalmers Watts, eds., *Literature and the American Urban Experience*, Manchester Univ. Press, 1981
- Chirantan Kulshrestha, *Saul Bellow: the Problem of Affirmation*, Arnold-Heinemann, 1978
- Irving Malin, ed., *Saul Bellow and the Critics*, New York Univ. Press, 1967
- Richard Sennett, *The Uses of Disorder: Personal Identity and City Life*, Penguin Books (Pelican-editie), 1973.

Eindnoten:

1. Chirantan Kulshrestha, ‘A Conversation with Saul Bellow’, Chicago Review, Vol. 24, No 1, blz. 14-15.
2. Door de Vrije Universiteit in Amsterdam werden in 1984 vier lezingen gebundeld, in het jaar daarvoor door stafleden van het Engels Instituut aan de VU in het kader van de cursusen VUSA (Vrije Universiteit en Samenleving) gehouden over I.B. Singer, Saul Bellow en Chaim Potok. Dit boekje geeft wat historische achtergronden van de joodse immigratie in Amerika en is verder bedoeld als een niet-academische algemene inleiding tot joods-Amerikaanse literatuur. (Fry, De Voogd en Rubin, *Joods-Amerikaanse Literatuur I*, red. J.B. Weenink, VU-Boekhandel/Uitgeverij B.V., Amsterdam, 1984)
3. ‘Maar een creatieve crisis?’ jubelde de criticus Cyrille Offermans in de Boekenbijlage van Vrij Nederland dd 12 april 1986, in een artikel ter gelegenheid van Becketts tachtigste verjaardag. ‘Zijn helden zouden, niet anders dan dertig of veertig jaar geleden, in onbedaarlijk lachen uitbarsten als iemand hun levensomstandigheden met die woorden zou duiden. Voor figuren die tot aan hun nek in de modder zitten, niet weten wat voor of achter is en slechts na diep nadenken een vermoeden hebben van het verschil tussen boven en beneden, moet die diagnose immers wel klinken als het potjeslatijn van de kermisdokter uit de vorige eeuw. Al de nodige jaren kunnen zij met geen mogelijkheid meer verder, zomin als hun bedenker dat nog kan. Maar ophouden en er verder het zwijgen toe doen, is nòg onmogelijker. Het behoort tot de essentie van Becketts werk dat hij zijn schimmen telkens opnieuw en in telkens schameler vermomming het toneel opstuurt, desnoods met geweld (...)’. Die kermisdokter figureerde daar terwille van de retoriek: er is geen reden om aan te nemen dat Becketts helden wèl noties van potjeslatijn, kermisdokters of vorige eeuwen kunnen hebben. Offermans' conclusie luidde dat Beckett anno 1986 zou moeten gelden als de belangrijkste schrijver van na de oorlog, maar hij onderbouwt die conclusie niet met argumenten, tenzij de volgende zin, uit zijn slotalinea, een argument is: ‘Menselijker en herkenbaarder is dat (=het werk van Beckett-MB) er gelukkig niet op geworden.’

4. Met ‘ironie’ bedoel ik natuurlijk niet een gebrek aan ernst, het spotten, of het leuke-grapjes-maken, maar de effecten van de ingebouwde (en toegelaten) contradictie. De tegenspraak en de twijfel zijn op zich geen gebrek aan ernst, zij horen tot de dingen waartoe een mens nu eenmaal in staat is. Als zodanig zijn ze even ernstig als de overtuiging en de zekerheid, en dikwijls minder potsierlijk.
5. ‘Distinctiedrift is levensdrift, eenheidsdrift is doodsdrift’. Als ‘eenheidsdrift’ de seksuele drift zou zijn, en niet iets simpels als het niet willen zien van verschillen tussen mensen of het streven naar een uniform mensbeeld (een ‘mondiaal bewustzijn’), dan is dit een zinvolle formulering van de twee tegengestelde polen van het driftleven.

Sarah Verroen
Het dilemma van de mannelijkheid
De Joodse zonen van moeder Portnoy

Philip Roth beschikt over een benijdenswaardig vermogen mensen te kunnen schokken. Sommige vrouwen ergeren zich groen en geel aan zijn befaamde macho-achtige beschrijvingen van de seksualiteit, anderen zien in Roth een prediker van de perversie in zijn algemeenheid, terwijl de traditionele joodse gemeenschap niet zelden schroomt om hem van antisemitisme te beschuldigen. Roth ligt met vele groeperingen overhoop, hetgeen psychologisch opmerkelijk mag heten, omdat hij in principe zijn best doet om in zijn werk iedereen zoveel mogelijk recht te doen.

Philip Roth, een Amerikaanse jood en zoon van immigrantenouders, heeft zich nooit afdoende los kunnen maken van zijn min of meer traditionele achtergrond en het is een zegen voor de Amerikaanse literatuur die uitgebreid werd met een gelukkig nog onafgerond oeuvre waarin deze problematiek ik mag wel zeggen uitputtend wordt behandeld, want de (joodse) man, echtgenoot, minnaar etc. heeft het volgens Roth niet direct gemakkelijk. Zijn mannelijke hoofdpersonen worden gewoonlijk gekweld door hun joodse achtergrond, hun libido en hun overbodige schuldgevoelens.

De traditionele joodse immigrantenouders die Roth neerzet, infecteren hun zonen immers per definitie met schuld. De ploeterende vader heeft hoge verwachtingen van zijn geniale kinderen, die het moeten maken in een maatschappij die voor hun joodse ouders nooit echt toegankelijk is geworden. In Newark, waar de jeugdjaren van Roths personages zich onveranderlijk afspelen, kan men slechts pochen op het maatschappelijk succes van kinderen, die gehoorzaam hun joodse gezinnen dienen te stichten en briljante carrières maken. De hoofdpersonen van Roth voldoen gewoonlijk wel aan de tweede voorwaarde, maar nooit aan de eerste. Seksuele aantrekkingskracht wordt bij hen zelden aangewakkerd door een joodse vrouw, maar juist de goj, het typisch Amerikaanse meisje uit een niet-joods milieu brengt hen in een schuldbewuste extase. Het is immers de goden over je afroepen om verliefd te worden op een niet-joodse vrouw. Het blijven verborgen antisemieten die een jood uitzuigen om hem vervolgens te vermorzelen, want een reeks van vooroordelen wordt de joodse opgroeiende jongen ingeprent om te voorkomen dat hij halfjoodse kinderen voortbrengt, want in feite is het joodse ras superieur. Ze zouden intelligenter zijn, emotioneel meer ontwikkeld en tradioneel een afkeer van geweld hebben. Een ras zo vervolgd door een verleden van structureel geweld en vernietiging als het joodse zou geen lid kunnen voortbrengen met een andere dan een vredelievende inslag. Philip Roths personages voelen zich tekort gedaan door de consequenties van een dergelijke opvatting. Het joodse geloof ervaren zij als een dogma ondersteund met talloze regeltjes ter bevordering van een zelfdiscipline waarmee Godzelf gunstig gestemd moet worden. Nathan Zuckerman - het alter ego van Roth, dat in verschillende gedaantes in het werk terugkeert - vindt de ideeën van zijn vader onmannelijk, hypocriet maar vooral stompzinnig.

Geletterd als hij is, en zoals zijn vader ook wenste dat hij zou worden, kan hij zich niet verenigen met een levenswijze die het zelfstandige denken afknijpt. En zijn ouders die trots verwacht hadden een briljante intellectueel af te leveren blijken hun zoon te verliezen op het moment dat hun vertrouwen beloond wordt. Zuckerman

wenst zich niet te laten belemmeren door een geloof dat hij als bijgeloof beschouwt, een moraal die hij overbodig acht, en een levensvisie die hem rudimentair voorkomt. Nathan Zuckerman zoekt zijn bevrijding in het trainen van een perfect geschoolde intellectuele geest.

Philip Roth is niet zozeer een verhalenverteller alswel een schrijver die zo nauwkeurig mogelijk het leven van zijn personages tracht te ontraadselen. Zijn hoofdpersonen beschikken meestal over voldoende introspectievermogen om de motieven achter hun daden te kunnen doorgronden, en Roth maakt er dankbaar gebruik van.

Zuckerman bijvoorbeeld is iemand met zin voor humor en doet aan zelfspot, wat hem redt van de belachelijkheid, want van huis uit is hij een klagerig type. Wat de Zuckerman romans echter interessant maakt is het feit dat Roth het verloop van een schrijversbestaan heeft beschreven. Elk van de drie romans behelst verschillende thema's - anders zouden we met een gefingeerd dagboek te doen hebben - maar het geheel geeft inzicht in het bestaan van een geslaagde Amerikaanse schrijver, die gewoon tracht zijn werk te doen, en tegelijkertijd een graantje mee te pikken van het leven zelf, dat hij ondanks zichzelf wel moet leven - anders was hij geen schrijver geworden. Als welgestelde, geestige en ook nog eens beroemde man biedt het leven in de vorm van de Amerikaanse maatschappij hem mogelijkheden, waar veel anderen van verschoond blijven. Vooral in *De eenzaamheid van Zuckerman* wordt de lezer op vermakelijke wijze geconfronteerd met de ervaringen van Zuckerman die zojuist een bestseller heeft geschreven.

In Carnovsky - een roman die onmiskenbaar staat voor Roths *Portnoy's klacht* - leidt de hoofdpersoon een seksueel uitbundig bestaan en dat brengt de auteur in een voortdurend conflict met zijn omgeving.

Zuckerman wilde in zijn romans zijn eigen taboes doorbreken, en is woedend wanneer het publiek hem ervan

verwerpelijk en gevaarlijk, want de ooit zo opstandige zoon Appel heeft zich inmiddels gevoegd bij het leger van joodse vaders. Het is deze opnieuw geformuleerde verwerping, die Zuckerman mede de das omdoet, en hij vertrekt uiteindelijk naar Chicago om daar zijn studie medicijnen te gaan beginnen. Het wordt een hachelijke tocht, al vermaakt Zuckerman zichzelf - en de lezer - op een komische, maar tevens lugubere manier met zijn substituut voor het schrijven. Van de altijd begripvolle luisteraar naar de vrouwen verandert hij nu in Milton Appel: de pornograaf. In het vliegtuig vergast hij een katholieke medereiziger op zijn eindeloze verzinsels over het pornotijdschrift dat hij leidt, de sexclub die hij bezit, en Zuckerman begeeft zich in serieuze discussies over het onderwerp met een vrouwelijke taxichauffeur, terwijl Milton Appel gaandeweg een personage voor hem wordt in wiens dubieuze denkwijze hij geïnteresseerd raakt, want Zuckerman ontsnapt geen moment aan zijn werkelijke bestemming en noodlot - het schrijverschap.

De anatomische les eindigt in een tragikomedie. Zuckerman, nu werkelijk half gek van de drugs, krijgt een ongeluk en belandt in het ziekenhuis waar de pijn ondraaglijk wordt. Hij is met zijn gezicht op een grafzerk - het kon ook niet anders - gevallen en heeft een gebroken kaak, glas in zijn kin, terwijl hij zijn tanden op het kerkhof heeft uitgespuwd. Hardnekkig echter blijft Zuckerman bij zijn plan om dokter te worden, en de roman eindigt in het ziekenhuis waar Zuckerman huiverend met zijn artsen de zaalrondes doet.

Het is de joodse zoon die het onderspit delft en de schrijver die bestaat bij de gratie van zijn isolement - dat blijkt de kale optelsom van Zuckermans bestaan en de visie die Roth erop heeft.

Het schrijven blijft voor de schrijver de werkelijke rode draad in zijn bestaan, zijn ervaringen vormen slechts het materiaal daarvoor, en de wereld daarbuiten zal hooguit bevochten moeten worden om de ‘eigen toon’ van het schrijverschap te kunnen behouden.

In *Mijn leven als man* doet Zuckerman zijn intrede als alter-ego van de schrijver Peter Tarnopol: de zoon van ditmaal wat verlichtere joodse ouders. De vader van Tarnopol ligt bepaald niet wakker van een niet-joodse schoondochter, en moet het daarom doen met eentje die nagenoeg krankzinnig is. Maureen - de muze van Tarnopol aan wie hij kilo's papier met waardeloos proza wijdt - is uit op de onvoorwaardelijke liefde ofwel de totale vernietiging van de schrijver Tarnopol. Maureen Tarnopol belichaamt bij uitstek juist door haar gestoorde gedrag het demonische van de passie.

Gefixeerd op haar echtgenoot kan het haar niet schelen of zij hem gelukkig maakt, het leven verzuurt, of in een inrichting doet belanden, zolang ze hem maar kan bezitten. En dat kan ze.

Maureen is verraderlijk, verdorven en door en door corrupt, terwijl haar man zich niet van haar los kan maken. Een groot deel van het boek is gewijd aan de periode waarin Tarnopol van zijn vrouw gescheiden leeft, terwijl hij een verhouding heeft met de jonge rijke Susan die dol op hem is en in alles - althans in uiterlijke schijn - het tegendeel van Maureen. Ze heeft een meegaand karakter, laat de schrijver met rust en wil alleen maar voor hem zorgen, hetgeen hij vol vertrouwen ondergaat, al meent hij zich langzamerhand van haar te moeten losmaken. ‘De vrouw is een onderdanige slavin,’ klaagt hij tegen zijn Freudiaanse psychiater Dr Spielvogel, die het niet met hem eens is. Niet iedereen zou zich bezwaard voelen door een vrouw

die onderdanig is en verrukkelijk kookt op de koop toe, houdt zijn psychiater hem voor, maar Tarnopol is niet te stuiten in zijn idée fixe dat hij Susan moet verlaten, en blijft zijn psychiater bewegen zijn goedkeuring te hechten aan een besluit dat hij niet goed nemen kan.

Voor het zo ver is echter - Peter Tarnopol durft Susan pas te verlaten wanneer hij van zijn echtgenote bevrijd is - levert Peter wanhopige gevechten met de staat New York om hen ervan te overtuigen dat hij Maureen niet wenst te onderhouden met de exorbitante alimentatie die hij geacht wordt haar te betalen. Maureen wil niet van haar echtgenoot scheiden, ze ziet in hun huwelijk de grote passie, al heeft zij door een even simpele als krankzinnige leugen haar man aan zich weten te binden. Zij beweerde zwanger van hem te zijn en dwong Tarnopol aldus bij haar te blijven, terwijl zij geloofde in hun beider belang te handelen. In haar rotsvaste overtuiging dat het liefde is die haar drijft lijkt Maureen veel op een door Simone de Beauvoir beschreven vrouw - Paule uit *De mandarijnen* - die dan ook net als Maureen geestelijk gestoord is. Alleen blijkt in *Mijn leven als man* niemand dit onomstotelijke feit te willen bevestigen. Maureen weet iedereen te overtuigen van haar recht en Tarnopol blijft althans in de ogen van de staat New York de schoft die haar verlaten heeft.

Het lijkt mij niet erg geloofwaardig dat een dergelijke situatie zich vaak voordoet, maar ik kan me voorstellen dat als het je overkomt je net zo razend wordt als Tarnopol.

Het merkwaardige is alleen dat Tarnopol machteloos tegenover zijn vrouw staat. Waarom weet niemand. In eerste instantie zoekt Tarnopols psychiater het voorspelbaar in de relatie met zijn moeder die zich zou herhalen. Op zijn moeder is weliswaar niet direct iets aan te merken, maar, zo ontdekt Dr Spielvogel, juist door haar perfectie heeft ze Tarnopol ongetwijfeld een castratiecomplex bezorgd. Zelfs Tarnopol in zijn labiele toestand weet de zinloosheid van een dergelijke conclusie op te merken, al laat hij zich een tijdje meeslepen door Spielvogels enthousiasme.

Het is het onverklaarbare van Tarnopols overgave aan Maureen dat *Mijn leven als man* tot een intrigerende roman maakt. Natuurlijk wordt Peter Tarnopol na honderd bladzijden een mateloos irritant personage, het zelfbeklag en de rancune over de gedragingen van een krankzinnige vrouw zijn belachelijk, maar ondenkbaar is het niet.

Het is de verslaving aan een vrouw die hij op zijn zachtst gezegd verafschuwt, die Tarnopol maakt tot de zielige figuur die hij is, en het is pas na Maureens dood dat hij zich van haar weet te bevrijden, hetgeen weinig hoop biedt op een werkelijke ontsnapping.

Het thema van de dualiteit in de seksuele genoegens van sommige mannen heeft Roth nog het meest diepgaand uitgewerkt in *Portnoy's klacht*: een beruchte roman waarover veel feministen zich woedend hebben gemaakt. Het is immers de moederfiguur die het hier te verduren krijgt. Genuanceerd is het klaagverhaal van Portnoy zoals de titel al aangeeft, allerminst, maar dat was de bedoeling van Roth dan ook niet.

Alexander Portnoy, zoon van een dominante moeder en een sullige vader raakt als opgroeiende jongen geobsedeerd door zijn eigen geilheid, al blijft hij ervan overtuigd dat het hier een zonde betreft. Op het fanatieke af trekt hij zich minstens drie keer per dag af, terwijl hij regelmatig van de etenstafel wegglipt om zijn jeugdige agressie in de vorm van sperma in de wc te storten.

Stiekem pikt hij het ondergoed van zijn zusje om in te mastruberen, hij vergrijpt zich aan een stuk lever uit de ijskast van zijn moeder, en krijgt het voor elkaar in de badkamer een orgasme te produceren, terwijl zijn moeder voor de deur staat te schreeuwen.

Het moeten die smerige patat en hamburgers zijn, die hem voortdurend op de wc doen belanden. Uit deze scène mogen blijken dat *Portnoy's klacht* een vol humor geschreven boek is, al ligt de haat van de hoofdpersoon voor zijn moeder er duimendik bovenop. Alexander wil zich net als Peter Tarnopol koste wat het kost losmaken van een vrouw, in dit geval zijn moeder, maar hun beider pogingen niet anders dan jammerlijk falen, omdat ze juist via de voor hun zo noodlottige vrouwen hun mannelijkheid proberen te bewijzen.

Tarnopol blijft zijn best doen een krankzinnige vrouw tot redelijkheid te brengen, terwijl Portnoy zich solidair met zijn vader verklaart, en wacht op de dag dat moeder Portnoy de mannen in haar gezin met enig respect zal behandelen.

Portnoy's moeder is een karikatuur van de vrouw zoals die zich kan manifesteren. Een reuzin van een zorgende moeder, die haar echtgenoot veracht, haar kinderen tiranniseert en zelf te dom is om voor de duivel te dansen. Wanneer Portnoy als kind geen trek heeft en weigert te eten dreigt ze hem met een mes, wanneer hij ‘stout’ is geweest, wordt hij op dramatische wijze het huis uit gestuurd en als moeder Portnoy haar zin niet krijgt huilt ze tranen met tuiten, zodat ze die vervolgens wel kan krijgen. In de ogen van Portnoy is haar macht vrijwel onbegrensd en hij begint dan ook met ons te vermelden hoe hij als kleuter geloofde dat andere vrouwen, zijn schooljuffrouw inclusief slechts afgeleid waren van zijn moeders persoon. Zij beschikte over de mogelijkheid om zich in verschillende personen op te delen, hetgeen het jongetje nauwelijks verbaast. Hij wist al lang dat zijn moeder tot alles in staat was.

Het paradoxale van Portnoy's dilemma is dat hij zich van zijn moeder, en zijn schuldgevoelens tracht te bevrijden via de seksualiteit die hij met vrouwen - inmiddels weet hij dat zij niet allemaal van zijn moeder afgeleid zijn - bedrijft.

Toch zal Alexander Portnoy nooit komen aan de uiteindelijke verlossing van zijn jeugd, die je volwassenheid zou kunnen noemen.

Het contact dat hij met vrouwen onderhoudt blijft tragisch, omdat hij een zoon van zijn moeder is, en het onderbewustzijn meedraagt dat haar visie en moraal bevestigt. Portnoy draagt de klus van het losmaken van zijn joodse achtergrond op aan de vrouwen, die zo onfortuinlijk zijn verliefd op hem te worden. Geen vrouw kan hem blijvend boeien, omdat hij dermate tegenstrijdige voorwaarden stelt dat geen mens eraan kan voldoen. Iedere vrouw die met Portnoy iets begint en hem

aantrekkelijk voorkomt wordt uiteindelijk geëlimineerd door de zoon van moeder Portnoy. ‘De aap’: een mooie meid met wie hij een tijdlang een verhouding heeft voldoet aan zijn droombeelden van een sensuele vrouw. Voor het eerst komt Portnoy iemand tegen die zijn seksuele fantasieën deelt, ze met hem uitvoert, en hem accepteert in zijn naar zijn eigen idee ‘perverse’ behoeften. En dat is precies de reden waarom hij haar opgeeft, want elke vrouw die voldoet aan zijn erotische voorkeur kan niet anders dan krankzinnig, hoerig, pervers etc. zijn.

Portnoy's morele conflicten zitten bepaald niet diep in zijn onderbewustzijn, maar dringen zich integendeel om de haverklap op, wat het hem niet gemakkelijker maakt ze te doorgronden. Zodra hij zich met seksualiteit inlaat gelooft hij syfilis, algehele krankzinnigheid etc. op te lopen, terwijl hij voortdurend bang is ‘ontdekt’ te worden in zijn losbandigheid.

Zodra hij een vrouw ontwaart ziet hij de krantenkoppen al voor zich, want enig narcisme is Alexander Portnoy niet vreemd, en hij meent dat iedereen binnen en buiten zijn directe omgeving erop uit is zijn uiterst geheime seksleven uit te pluizen. Zijn beschrijvingen van de vrouwen die hij ontmoet zijn dan ook niet erg betrouwbaar, en het is ook geenszins de bedoeling van de schrijver dat we Portnoy's overspannen uitlatingen voor genuanceerd of waar aannemen. Op ‘De aap’ bijvoorbeeld is Portnoy wel degelijk verliefd, en ze brengen samen een idyllisch weekend buiten door. Er worden liefdesverklaringen uitgewisseld, ze gaan in elkaar op en vrijen zowel kwalitatief als kwantitatief op hoog niveau tot ze terug naar de stad rijden en Portnoy plotseling ontdekt dat zijn vriendin ‘eigenlijk’ veel te stom voor hem is. Ze kan niet spellen, leest de boeken niet die hij zo zorgvuldig voor haar uitzoekt, gaat niet studeren terwijl dat zo goed voor haar zou zijn, terwijl ‘De aap’ zich verweert en zegt dat het menselijkerwijs onmogelijk is dat iemand zo stom is als Portnoy beweert. Echter - haar wanhopige pogingen falen, want Portnoy wil koste wat het kost van haar af, omdat het hem onmogelijk is een vrouw te accepteren die hem stimuleert in zijn seksuele verlangens.

Ook de andere vrouwen in Portnoy's leven weten hem niet vast te houden. Het keurige niet-joodse meisje Kay wordt gedumpt als ze merkwaardig genoeg het goede antwoord geeft op Portnoy's vraag of ze zich na hun huwelijk zal laten bekeren. ‘Waarom zou ik?’ vraagt ze eenvoudigweg, en Portnoy verrukt over haar zelfbewustzijn houdt onmiddellijk op met van haar te houden. Hij beseft wel degelijk het verband, ziet het ongerijmde ervan in, maar hij is niet bij machte iets aan de situatie te veranderen.

De vorm waarin Philip Roth *Portnoy's klacht* heeft ge-

blijkt te verdenken een losbandig bestaan na te streven. Zuckerman immers acht zichzelf een serieus man, al denkt hij dan misschien voortdurend aan seks en ook al heeft hij op overtuigende wijze de moraal een hak gezet - een bevrijding betekent het niet. Elke letter die Zuckerman schrijft lijkt hem in problemen te brengen, en de kern daarin bestaat voor hem uit het jood-zijn. Als niet-jood zou hij zoveel over de geslachtsdaad kunnen schrijven als hij maar zou willen, want het is de jood die moet getuigen van een hoogstaander moreel. Joodse mannen en zeker schrijvers worden door Roth geplaagd door een met schuld beladen begeerte naar vrouwen, een hoog IQ en hun uiterst bezorgde maar dierbare familieleden. Zo heeft Zuckerman de neiging verstandige maar een beetje saaie vrouwen uit te zoeken met wie hij trouwt om ze vervolgens weer te verlaten. Tot een bevredigend seksleven zal het nooit komen, en op het laatst houdt hij zelfs op om ernaar te verlangen.

In de eerste roman over Zuckerman, *De ghostwriter*, bezoekt de jonge schrijver zijn zelf verkozen literaire vader Lonoff. Geïsoleerd van de mondaine wereld leeft de beroemde joodse schrijver samen met zijn vrouw in een dorp, terwijl op het moment dat Zuckerman hem bezoekt ook het joodse meisje Amy tijdelijk in zijn huis vertoeft. Lonoff heeft een sobere en tegelijk cynische visie op zijn letterkundig bestaan, dat volgens hem bestaat uit minstens drie uur per dag lezen en het 'omgooien van zinnen.' De rest van de tijd denkt hij aan nieuwe zinnen die hij kan omgooien, al geeft hij twee dagen in de week les aan een universiteit waarna hij volkomen in de war van al deze activiteit 's avonds terugkeert naar zijn vrouw Hope, die het inmiddels opgegeven heeft haar echtgenoot - en dus zichzelf - een vrolijker bestaan aan te praten. Iedere dag maken ze samen een wandeling, en Lonoff kijkt op zijn horloge of hij opnieuw zinnen kan omgooien. Wanneer Zuckerman arriveert bij Lonoff die hem heeft uitgenodigd voor een 'gezellige avond' naar aanleiding van een brief met twee ingesloten verhalen van de jonge Zuckerman staat dit weinig benijdenswaardige huwelijk op springen. De kinderen van de Lonoffs zijn de deur uit, Hope wisselt met vrijwel niemand een woord, behalve met haar zinnen omgooiende echtgenoot, terwijl de jonge studente Amy Bellette een kinderlijke passie voor Lonoff heeft opgevat. Zuckerman komt op bezoek in een huis dat nog het meest op een tikkende tijdbom lijkt. Diep onder de indruk van Lonoffs devotie voor de kunst, zijn wrange humor en vooral de afwezigheid van illusies drinkt Zuckerman de woorden van zijn geestelijke vader in, al dwaalt hij af en toe af om na te denken over Amy, die hem mysterieus voorkomt. Ze voert ontspannen gesprekjes met Lonoff die aanduiden dat ze elkaar goed moeten kennen, terwijl ze zijn dochter noch kleindochter blijkt te zijn. Wat ze dan wel is - Zuckerman komt er niet uit, en hij raakt geobsedeerd door de onderlinge relaties van deze mensen die ondoorgrondelijk voor hem blijven. De gesprekken tussen Lonoff en Zuckerman kabbelen voort, Zuckerman doet enorm zijn best de aandacht waard te zijn, en vooral nog eens terug te mogen komen, want hij heeft dringend behoefte aan een vaderfiguur. Abravanel, de fascinerende joodse schrijver in wie hij hoopte zijn ideaal te verwezelijken, bleek geen behoefte te hebben aan een geestelijke zoon, terwijl Zuckermans werkelijke vader al drie weken wacht op een brief waarin zijn zoon zich moet verontschuldigen voor zijn laatste verhaal Hogere opleiding. Zuckerman beschrijft hierin een oude familievete die zijn vader trachtte te beslechten en hij stuurt het op naar zijn ouders in de naïeve overtuiging lof en bewondering voor zijn literaire prestatie te oogsten, maar een en ander blijkt

anders uit te pakken. Zuckerman immers is een jood waarvan er miljoenen meer hadden kunnen zijn en wordt geacht zich in dienst te stellen van de belangen van het joodse volk. Natuurlijk - zelfs de rechter Wapter die Zuckermans vader wanhopig inschakelt om zijn zoon te overtuigen begrijpt dat iedere schrijver de vrijheid moet krijgen om te schrijven wat hij zelf belangrijk acht, maar toch vraagt men zich in alle ernst af of ze in de persoon van Zuckerman niet per ongeluk met een antisemiet van doen hebben. Natuurlijk betreft het hier een moreel dilemma, wat tot op zekere hoogte ook voor Roth geldt. Hijzelf is er dikwijls van beschuldigd antisemitische teksten te produceren of tenminste jodenhaters in de kaart te spelen.

Zuckerman wordt ervan beschuldigd dat in zijn werk a) joden voortdurend ruzie over geld maken b) joden seksueel losbandig gedrag vertonen en c) de schrijver geen moeite doet om de ‘waarheid’ over het joodse volk te openbaren. In de visie van rechter Wapter kan een joodse schrijver geen ander doel voor ogen hebben dan recht doen aan zijn volk. Het lastige van Zuckermans dilemma - en dat geldt zeker ook voor Roth zelf - is dat zijn werk wel degelijk de problematiek van het jood zijn betreft. Alleen op een andere manier dan de gemeenschap waarin Zuckerman opgroeide zou willen. Het werk beschrijft de achtergronden van conflicten in Amerikaanse immigrantengezinnen die niet in directe zin te lijden hebben gehad onder de jodenvervolgingen in Europa.

In *De ghostwriter* heeft Roth voor mijn gevoel deze problematiek het meest gaaf uitgewerkt. Zuckerman is drieëntwintig jaar en nog zeer gevoelig voor de goedkeuring van zijn vader, die hem nooit anders dan gesteund en aangemoedigd heeft in zijn carrière waarvan hij de grootste verwachtingen had. Dat Zuckerman verraad: en zelfs nog erger, ‘collaboratie’, zou plegen had niemand kunnen voorzien. In de nacht die Zuckerman uiteindelijk bij Lonoff zal doorbrengen probeert hij zijn verleden en het conflict met zijn ouders uit te werken in fantasieën over Amy met wie hij ter plekke besluit te trouwen uit tamelijk paradoxale motieven. Haar intelligentie, schoonheid en mysterieuze persoonlijkheid fascineren hem niet in de laatste plaats, omdat ze voor Zuckerman in verband blijft staan met Lonoff, en hij bedenkt in zijn eenzame nacht een fantasie, die hem bevrijdend voorkomt. De zesentwintigjarige joodse schoonheid zou Anne Frank kunnen zijn en verliefd op Lonoff als een substituut voor haar vader Otto Frank aan wie zij haar identiteit niet kan prijsgeven. In Zuckermans fantasie beweert zij de kampen overleefd te hebben, en zij neemt de morele taak op zich haar ware identiteit te verhullen om haar dagboek het maximale effect te garanderen. Het is immers de dood

van Anne Frank, die *Het achterhuis* tot een aangrijpend boek maakt, en Amy beseft heel goed dat een overlevende Anne Frank weinig indruk op de lezer zal maken.

Amy neemt de last op zich, die Zuckerman als schrijver weigert te aanvaarden. Amy alias Anne Frank stelt de belangen van het joodse volk hoger dan haar eigen kunst of het verlangen naar haar vader, die zij wel in het onwetende moet laten om zo overtuigend mogelijk over te komen.

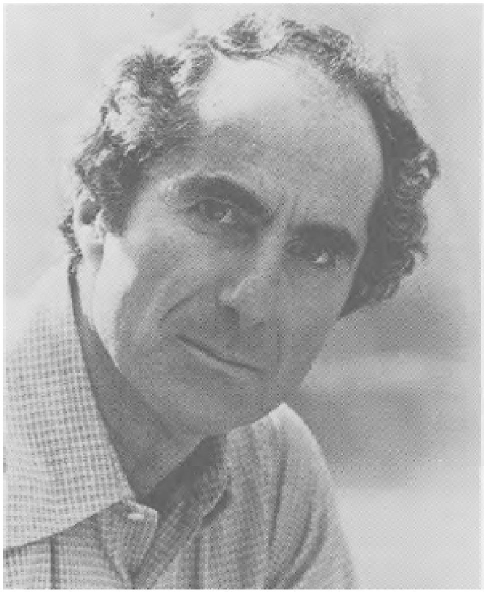
Zuckerman projecteert in de joodse Amy schuldgevoelens tegenover zijn vader aan wiens eerste en belangrijkste eis hij niet kan voldoen - namelijk een belangrijk persoon worden in dienst van de joodse gemeenschap. Buiten zijn fantasieën heeft Zuckerman nauwelijks contact met het meisje. Zij blijkt geen enkele belangstelling voor hem te hebben en antwoordt slechts kortaf op zijn nieuwsgierige vragen. Amy, zeer nuchter en bepaald niet hysterisch, lijkt in niets op de pseudo Anne Frank uit Zuckermans verbeelding. Wel heeft zij een onduidelijke verhouding met Lonoff, die eindigt met het definitieve vertrek van Amy, dat samenvalt met dat van Zuckerman. 's Nachts heeft hij haar pogingen om Lonoff te verleiden afgeluisterd. Hij hoort haar de kinderlijke rol spelen waarmee ze Lonoff probeert te bewegen met haar te vrijen, terwijl de laatste - zoals altijd voor aardse genoegens - geen moment bezwijkt en vermoedelijk de verleiding ertoe niet eens voelt. Lonoff is de ‘vleesgeworden winkelchef’: pietepeuterig, vervelend en geniaal, en nooit zal hij proberen de kalmte van zijn degelijk bestaan te doorbreken, iets wat Zuckerman zelf dolgraag zou willen, al weet hij nauwelijks hoe. Zuckermans seksuele leven is erbarmelijk en zal dat ook altijd blijven.

Zuckerman is in de eerste plaats de zoon van zijn ouders, en in elk van de drie romans die Roth aan hem wijdt vindt een dramatisch uitgewerkt conflict met hen plaats. In *De ghostwriter* ontstaat er een belangrijke breuk tussen vader en zoon naar aanleiding van Zuckermans verhaal Hogere opleiding, in *De eenzaamheid van Zuckerman* zal zijn vader hem zelfs niet minder dan op zijn sterfbed vervloeken, terwijl in *De anatomische les* Zuckermans moeder sterft.

Zuckerman blijft verlaten en zonder doel achter, en zelfs het schrijven wil hij opgeven. Inmiddels is Zuckerman dan een geslaagd schrijver van middelbare leeftijd geworden die verschillende mislukte huwelijken achter de rug heeft met stuk voor stuk deugdzame vrouwen.

Ook hij heeft gaandeweg zijn illusies verloren, hij kent zijn tekortkomingen en woont alleen, terwijl hij regelmatig bezocht wordt door vier vrouwen, die hem trouw maar vrijblijvend verzorgen.

Zuckerman wordt geteisterd door een chronische pijn in zijn nek en schouders die hem het schrijven onmogelijk maakt en hij brengt zijn dagen voornamelijk door op een boxkleed op de vloer, terwijl hij de pijn tracht te bestrijden met pijnstillers en wodka. Het zelfverkozen isolement wordt volkomen nu hij niet meer in staat is te schrijven en hij zet zijn behoefte daartoe om in luisteren naar de problemen van de vrouwen, terwijl hij af en toe hun woorden noteert om ze later in een boek te kunnen verwerken. (*De anatomische les* is trouwens vanuit een vrouwelijk standpunt bekeken een sympathiek boek, omdat Philip Roth goed geluisterd blijkt te hebben naar vrouwen, die in hun liefdesleven te maken hebben gehad met het soort mannen dat Roth gewoonlijk beschrijft.)


Philip Roth (foto: Nancy Crampton)

Zuckerman luistert en piekert over de pijn en de dood van zijn moeder die hij zonder veel succes tracht te verwerken. Zuckerman moet zonder zijn ouders proberen te leven, terwijl ook het contact met zijn enige broer slecht genoemd mag worden. Eenzaam en inmiddels een beetje getikt door drank en drugs denkt Zuckerman dokter te kunnen worden als een magische oplossing voor zijn problemen. Als vrouwenarts zal hij geen pijn meer hebben, zijn schuld als male-chauvinistische schrijver aan de vrouw zal afbetaald zijn, en hij denkt zijn isolement ermee te kunnen opheffen.

Het opmerkelijke aan *De anatomische les* is dat het gegeven van de chronische pijn Roth de mogelijkheid biedt psychologische facetten van het schrijverschap te laten zien. Afgeschermd van zijn omgeving tracht de schrijver door te dringen in zijn meest persoonlijke drijfveren - een niet zelden pijnlijke bezigheid - terwijl elke vorm van werkelijke integratie in ‘de maatschappij’ funest zou zijn voor zijn werk. Zelfs in zijn huwelijken en vriendschappen blijft Zuckerman alleen, omdat het belangrijkste deel van zijn persoonlijkheid altijd registreert, hetgeen hem niet populairder maakt. Sommige mensen zijn doodsbang zomaar in een boek terecht te komen.

Afgezien van de pijn wordt Zuckerman opnieuw belaagd door de afwijzing van zijn vader in de gedaante van de joodse criticus Milton Appel, die de welwillende schrijver op niet mis te verstane wijze van antisemitisme blijft beschuldigen. Appel vindt Zuckermans werk immoreel,

goten is die van een monoloog die Portnoy afsteekt tegen zijn psychiater Dr Spielvogel - dezelfde als in *Mijn leven als man* - en de patiënt blijkt zich wel degelijk bewust van de simpelheid van zijn conflict.

Hij zoekt zijn verlossing in een seksualiteit, die hij verafschuwt, hetgeen alleen maar tot een veel intensere verslaving kan leiden. Portnoy komt er niet uit en zelfs in Israel waar hij de uiteindelijke oplossing probeert te zoeken komt hij in hetzelfde komische labyrint terug wat zijn leven in Amerika verstikte. Hij gaat achter de vrouwen aan, al wordt hij ditmaal geconfronteerd met een lastig bijverschijnsel - ze zijn namelijk allemaal joods. Portnoy, die in hoge mate gefascineerd wordt door niet-joodse vrouwen, blijkt impotent wanneer hij een ideologisch gedreven jonge vrouw, die sprekend op zijn moeder lijkt en in een commune woont tracht te verkrachten in zijn hotelkamer. Het meisje dat over spierballen blijkt te beschikken voelt alleen maar verachting voor deze imbeciele kapitalistische jood, die zulke obscene behoeften heeft en ziedaar het wonder gebeurt - Portnoy wil onmiddelijk met haar trouwen. Ze weigert echter, en Portnoy ontsnapt aan zijn tweede jeugd.

Portnoy's klacht is een fel, pathetisch en geestig geschreven boek over een joodse man voor wie geen redding in het verschiet ligt. Portnoy identificeert zich met zijn vader, die zoals hij alinea's lang uitwijdt over een buitengewoon grote penis beschikt, maar geen enkel moment over de mannelijkheid die Portnoy zo begeerlijk voorkomt. Het is de moederfiguur die hem niet toestaat om een man te worden, en als een gehoorzame zoon blijft Portnoy... klagen. Hij klaagt over zijn moeder die hem geen zwembroek met een ingezet kruis wil geven - 'Voor jouw dingetje?' - zijn ontlasting controleert op ongewenst voedsel, die hem chanteert met haar tranen, en hij voelt mee met zijn hardwerkende vader, die is uitgeleverd en vooral onderworpen aan de ongeletterde hysterie van zijn vrouw. Alexander wil zijn vader redden, hij vecht immers voor hun beider mannelijkheid, maar de vader kiest voor zijn echtgenote en geeft zijn zoon op zijn kop wanneer hij zijn moeder heeft gebeten. Alexander lijkt geen volwassen man te kunnen worden, zolang zijn vader getiranniseerd wordt, en hij probeert zich los te maken door zijn vader een verhouding met een niet-joodse vrouw toe te dichten. Portnoy meent zich een scène te herinneren, maar alles wijst erop dat zijn geheugen in dit verband onbetrouwbaar is, waarin zijn vader bekende met een goj geslapen te hebben, terwijl zijn moeder zich beklaagde, huilde en Portnoy vraagt zich achteraf af waarom zijn vader zich niet verweerde, haar geen klap gaf zoals een gewone - niet-joodse - man zou doen. Op seks volgt straf, denkt Portnoy, in de vorm van moreel verheven vrouwentranen, waaraan geen joodse man zich kan onttrekken. Portnoy gelooft dat de joodse man voorbestemd is in het huwelijk een kruiper te worden, die zich halfdood werkt voor zijn gezin om er nooit iets voor terug te krijgen. De identificatie van Portnoy met zijn vader gaat zelfs zover dat hij zich niet precies kan herinneren of bij de eerder genoemde scène zijn vader of misschien hijzelf iets onvergeeflijks had gedaan. Het enige dat vaststaat is dat een mannelijk lid van het gezin beschuldigd werd van moreel verwerpelijk gedrag.

Misschien is er zelden in de literatuur een boek verschenen waarin de moederfiguur een dermate vernietigende rol werd toegedicht, maar *Portnoy's kracht* lijkt me typisch een roman die een keer geschreven moest worden. Het boek is overtuigend, omdat Philip Roth over de afstand beschikt die Portnoy zelf mist, al blijft het geheel meer de sfeer van een emotionele uitbarsting behouden dan een gaaf gecomponeerd werk zoals *De ghostwriter*, wat ik nog steeds Roths beste boek blijf vinden.

Roths personages worden gekweld door hun gebrek aan mannelijkheid, die ze met volwassenheid associëren. Onafhankelijke evenwichtige mannen willen ze worden, die de boeken mogen schrijven die ze willen, de vrouwen kunnen nemen die ze willen zonder belemmerd te worden door een schuldgevoel dat ze per definitie met het jood-zijn in verband brengen. Het is geen van de personages die Roth beschrijft afdoende gelukt om dat doel te bereiken.

Henk Romijn Meijer
Misverstane huurders

Een oud en vervallend flatgebouw in New York, stad vol ‘accidental revelation, half-heard cries for help’, zoals John Cheever schrijft in een van zijn verhalen, staat in het middelpunt van Bernard Malamuds roman *The Tenants (De huurders*, vertaling Else Hoog (Meulenhoff)). Op één bewoner na is het verlaten. Harry Lesser, zesendertig jaar oud, schrijver uit roeping en van beroep, vrijgezel, jood, houdt hardnekkig vast aan de termen van zijn huurcontract en laat zich niet uitkopen door Levenspiel, de joodse eigenaar die het gebouw wil slopen. Een verhuizing zou fataal kunnen zijn voor Lessers boek waarvan hij het eind nog niet heeft gevonden, zijn derde roman die een revanche moet zijn op zijn vorige die slecht was, maar hem al bijna tien jaar in leven heeft gehouden omdat hij de filmrechten had kunnen verkopen.

Wanneer Lesser op een ochtend thuiskomt van boodschappen doen, zit een neger in de flat naast de zijne die aan een zekere Holzheimer heeft behoord op een antieke schrijfmachine te typen. De neger, Willie Spearmint, geen echte huurder maar een kraker, heeft het gebouw ontdekt op zijn speurtocht naar een schuilhoek om zijn eerste boek te voltooien. Tussen de schrijvers ontstaat geleidelijk zo'n marge van vertrouwen dat de neger Lesser zijn manuscript laat lezen. Lesser wordt geboeid door het werk, maar wanneer hij voorzichtig de te verwachten aanmerkingen maakt over Willies nog onvoldoende vormbesef, wijst Willie zijn kritiek onmiddelijk af als ‘white shit’. Willies boek houdt Lesser pijnlijk zijn eigen probleem voor ogen: in zijn jarenlange isolatie, ‘the overdedicated, ultimately limited writer's life’, heeft hij contact met het leven verloren. ‘So much I no longer see or feel exept in language,’ denkt hij met spijt. Zo heeft het lezen van Willies boek het gevreesde gevolg van verhuizen. De schrijvers raken niet alleen in elkaars werk, maar ook in elkaars leven verwikkeld. Als Lesser tijdens een feestje in Harlem voor het eerst van zijn leven met een negerin naar bed gaat, de vriendin van een vriend van Spearmint, vernederen Spearmints vrienden hem ‘to the soles of his shoes’. Lesser wordt verliefd op Willies ‘bitch’, de joodse actrice Irene Belinsky met wie Willie min of meer heeft gebroken, en wanneer Lesser hem tegen Irenes zin van hun verhouding vertelt, valt de neger hem aan, steelt Lessers manuscript en verdwijnt. Lesser gaat opnieuw aan het herschrijven van de eerste versie die hij in een kluis bewaarde en Irene, opnieuw verwaarloosd ter wille van het geschreven woord, verlaat hem. Gekweld door angsten werkt hij verder tot een van zijn obsesies werkelijkheid wordt: Willie komt terug in het gebouw en bij hun ontmoeting vermoorden de schrijvers elkaar, waarna het boek eindigt met een smeekbede van Levenspiel om genade.

Zo ongeveer is het verhaal en zo ongeveer is het in een groot deel van de kritiek terechtgekomen. The New York Review of Books (21 oktober 1971, vol. XVIII) biedt een typisch voorbeeld. In zijn bespreking schrijft Roger Sale dat Willie en zijn vrienden terugkomen en ‘smash Lesser's apartment and destroy his novel, the two meet with ax and razor and kill each other’. Zonder acht te slaan op de waarschuwing vervat in Lessers gedachte die aan de scène voorafgaat, dat ‘some endings are more elusive than others’, moet Sale zijn feiten hebben ontleend aan de volgende passage in het één na laatste hoofdstuk waarin Willie en Lesser op elkaar stuiten:

> ...Their metal glinted in hidden light, perhaps starlight filtering greenly through dense trees. Willie's eyeglass frames momentarily gleamed. They aimed at each other accurate blows. Lesser felt his jagged ax sink through bone and brain as the groaning black's razorsharp saber, in a single boiling stabbing slash, cut the white's balls from the rest of him.
> Each, thought the writer, feels the anguish of the other.

Zelfs een slordige blik op deze regels onthult dat Spearmint Lesser niet vermoordt, maar hoogstens castreert en zo een symbolische wraak neemt op de traditionele wraak op negers. En in de laatste regel *denkt* Lesser nog. Hij denkt zelfs voor twee en in zijn gedachten breekt eindelijk het medegevoel door dat een heel boek op zich heeft laten wachten. Is de serene gedachte de oogst van lichamelijk geweld? Erg voor de hand ligt het niet. Het zou van Lesser een heilige maken, of een bovenmenselijke boosdoener die uit het ergste nog iets moois weet te slaan, en Lesser is geen van beiden. En hoe vast is de grond onder de voeten van de vechters? De taal waarin de ontmoeting is opgetekend geeft te denken. Het metaal flitst ‘in hidden light, perhaps starlight filterig greenly through dense trees’. Waarom *perhaps* en welke bomen groeien er in het gebouw? Het hoofdstuk geeft een duidelijk antwoord: het zijn de bomen die in Holzheimers slaapkamer ‘had moved off the walls onto the dark floors in the flat’.

> Taking root, they thickened there and spread into the hall and down the stairs, growing profusely amid huge ferns, saw-toothed cactus taller than men, putrefying omnivorous plants.

De schrijvers ontmoeten elkaar ‘in a clearing in the bush’ waar geen van beiden de ander kan zien, ‘but sensed where he stood’.

De bomen, een verstikkend oerwoud heeft Malamud al geplant aan het begin van het boek, in het vijfde hoofd-

stukje. In Holzheimers flat zijn ‘the bedroomwalls defaced, torn by graffiti...’ en in een tweede slaapkamer

> a jungle sprouted - huge mysterious trees, white-trunked rising from thick folds, crowding four walls and into the third bedroom, dense ferny underbrush, grasses sharp as razor blades, giant hairy thistles, dwarf palms with saw-toothed rotting leaves, dry thick-corded vines entangling thorny gigantic cactus exuding pus; eye-blinding orchidaceous flowers - plum, red, gold - eating alive a bewildered goat as a gorilla with handheld penis erectus, and two interested snakes, look on. Deadly jungle.

Kennelijk zijn deze voor Lesser zo onheilspellende groeisels fantasieplanten die muurkalkers op de muren hebben getekend van de voormalige bewoner, Herr Holzheimer, ‘so gentle, clean, orderly a man’. Vandaar dat Lesser denkt: ‘I hope he comes back to haunt the bastards...’ Hier, aan het begin van het boek, is de waarneming al vastgelegd in de beelden van een over-gestimuleerde verbeelding, doortrokken met gevoelens van haat en wraak, en in de moorddadige scène tegen het eind heeft de jungle de aard van een koortsdroom, een visioen ontsproten aan Lessers brein, ‘the useless side of his imagination’ die alles doet behalve het werk voeden waaraan hij bezig is. In de obsessie van de vereenzaamde Lesser is de zogenaamde moord zijn schrikbeeld, zijn mogelijke eind en het mogelijke eind van het boek dat gaat over liefde en waarvoor hij de liefde op het spel heeft gezet.

Wat zoveel critici voor een werkelijke afrekening hebben gehouden wordt voorafgegaan door scènes waarin Lessers gevoel van bedreigd zijn en zijn angsten, angst voor de brand die aan het begin van *The Tenants* het eerste *End of the Novel* teweegbrengt, angst voor de ontmoeting, vernietiging, het gezicht van de werkelijkheid bepalen.

Willie is teruggekomen. Lesser komt tot die overtuiging in een hoofdstuk waarin hij in een overspannen toestand, de bijl in de hand, ‘more as a warning than a weapon’, het gebouw afzoekt. De dagen gaan steeds onduidelijker in elkaar over en Irenes dokter geeft hem vitamine- B injecties zodat hij sneller schrijft, of meent te schrijven. In de vuilnisbak voor het gebouw ontdekt hij ‘crumpled typewritten yellow balls of paper’: Willie's back, I knew it in my bones.’ Wanneer hij later de vuilnisbak grondiger onderzoekt vindt hij ‘notes for stories, outlines short and long, pages of fiction barely begun, letters of exhortation to the self, pages from his old novel, pages from a new one about a sadistic pimp and his whore’, een produktie waaruit Lesser afleidt dat Willie al een week of twee in het gebouw moet zijn geweest. Op zoek naar de bevestiging van de kennis ‘in his bones’ hoort Lesser het geluid van typen ‘in a rhythm he recognized’. De ontdekking komt nadat Willie de moed tot schrijven heeft opgegeven en op grond van Lessers kritiek op een slecht, gênant ‘literair’ stuk *monologue interieure* zijn besluit aan Lesser heeft verteld:

> I have decided it's no gig for a man and rots your body bones. It eats my heart. I know what I *got* to do so why don't I do it? I got to move my broke ass to get to the true action. I got to help my sufferin black brothers.

Te zien krijgt Lesser hem niet meer en de lezer leest wat Wilie aan de vuilnisbak toevertrouwt, een vreemde, eenzijdige verstandhouding tot de neger. Willie is levensgroot aanwezig in de mislukte brokken proza en poëzie waarin Lesser zijn eigen verwoede pogingen om zijn boek te voltooien ziet weerspiegeld, maar niets bewijst dat deze fragmenten ook buiten Lessers fantasie bestaan en meer zijn dan het doordreunen van zijn verbeelding in de trant van wat hij van Spearmint heeft gelezen, Lessers treurende zelf dat zich kwelt en wanhopig vasthoudt aan een restant van een contact dat onverbiddellijk is verbroken. Lesser ontmoet Willie:

> One night Lesser, hearing footsteps as he trod down the stairs, glanced into the stairwell. In the dim light he caught sight of a black man with a thick full beard, wearing a spiky Afro like a dangerous plant on his head. Or helmet of Achilles. He looked for a moment like an iron statue moving down the stairs. Lesser's heart misgave him and he stopped in his tracks. When he gazed with eyes carefully focused the man was gone. Frightened imagination? Optical illusion? Could it have been Willie? Lesser hadn't got a good view of his face but was certain the black had held in his hand a glittering instrument. Razor? Knife? Civil War saber? Against what atavistic foe?

De voetstappen kunnen evengoed van Lesser zijn, of de echo van de zijne. Wanneer Lesser goed kijkt is de neger die hij zag verdwenen. Hij weet niet meer of hij hem werkelijk heeft gezien. Hij staat op de trap met een hoofd vol vraagtekens die de zekerheid waarmee hij een ‘glittering instrument’ had herkend van een ironisch commentaar voorzien. De ware aard van het instrument, waarvan Sale zo voor de vuist aanneemt dat het scheermes is, wordt nergens onthuld. Alles speelt zich af in een schemerachtig en onwezenlijk licht en scheldwoorden als ‘Bloodsuckin Jew Niggerhater’ en ‘Anti-Semitic Ape’ zijn bestanddeel van de obsessie. Lesser, zich zelf schrijvend, hardop denkend of zonder geluid te geven - wie zal het zeggen? -, luisterend naar tekens van buiten en binnen zichzelf, stemmen vol tegenspraak, ziet dat zijn werkelijkheid is vergleden zodra hij nauwkeurig kijkt. Bij een volgende ontmoeting ‘on the frigid stairs’ is de herkenning even dubieus als de vorige maal. ‘It's Willie all right, though he looks staller, thinner, his face knobby, his kinky hair standing on end. It's Lesser, growing a limp Leninesque goattee crawling with fright...’ Kan dit meer zijn dan Lesser die in zijn nijpend alleenzijn zichzelf tegenkomt in het beeld van de verzonnen ander, of zo'n ontmoeting verzint en in woorden verbeeldt? Hij begint een gesprek waarin hij vergiffenis biedt aan de ander die dit gebaar niet aanvaardt. Wanneer het gevoel zo geblok-

keerd is moet het schrijven wel weer mislukken. Het boek staat in het teken van een eeuwig te laat.

The Tenants vloeit over van verwijzingen naar en zinspelingen op de droom en de verbeelding. Dadelijk na de eerste regel, waarin Lesser ontwaakt, weet hij dat zijn slaap boordevol dromen was. Hij herinnert er zich geen een, maar hij dagdroomt er een ‘touched with fear’: ‘Here's this stranger I meet on the stairs.’ Hij komt voort uit zijn ‘hyperactive imagination working against the grain’. Al gauw wordt gezinspeeld op Lessers neiging om de werkelijkheid in zijn verbeelding te doen ondergaan. Hij verzint dat zijn boek af is en bedenkt de opluchting die daarop volgt. En hij verzint de kou buiten liever dan dat hij zich eraan blootstelt:

> Without looking up at the windows at his side the writer imagined the wintry day beyond, crystal bright, lit cold beauty; glad of its existence but without desire to be in or of it, breathe its stinging glow into his half-retired lungs, live it.

Het gebouw heeft hem gedurende de negen jaar dat hij aan zijn boek heeft gewerkt ‘lots of room for the imagination to run around’ geboden. Wanneer Lesser Willies manuscript leest hoort hij geluiden: ‘Nothing really happening but imagination working overtime...’ Een hoofdstuk dat ironisch begint met ‘Here's Lesser enjoying Harlem’, toont Lesser, nadat Willie heeft geweigerd om soulfood met hem te gaan eten, als de verzinner van zijn bezoek: ‘He sees himself walking on Eighth above 135th...’ Een vredige wandeling totdat Sam en Mary zich manifesteren en Sam ‘flips open his eight-inch mother-of-pearl switchblade’ - geen scheermes! - waarna Lesser, aan zijn schrijftafel, terugkeert ‘to moving along his lonely sentences’. Zelfs van zijn talent betwijfelt hij op momenten van terneergeslagenheid dat het werkelijk bestaat: ‘Was it really talent, not an illusion he had dreamed up to keep himself writing?’

Gebeurt dan wel iets met zekerheid in deze fictie? Schept de schrijver een illusie van werkelijkheid of de werkelijkheid van een illusie? Beide, lijkt me, en de twee zijn moeilijk uit elkaar te houden in een boek dat zo ver afstaat van de ‘realistische roman’, die alle mogelijkheden tot sensatie, verscheurde hartstocht en vlammend geweld die het precaire gegeven biedt zou hebben uitgebuit. Hij schept een Lesser die zijn oog in het verloop van het boek steeds meer naar binnen richt en zich zonder er iets aan te kunnen veranderen bewust is van de vervorming die zijn geest aanbrengt. ‘He saw with a limp, nothing quite meets his gloomy gaze or fastens there.’ In zijn voortdurende, verhevigde bewustzijn van zichzelf, het tot een gewoonte geworden objectiveren waarin ‘I’ en ‘he’ verwisselbaar zijn, blijft hij zijn belevenissen vlijmscherp noteren. Wie kan van die notities bepalen wat werkelijkheid is en wat niet als Lesser er zelf niet toe in staat is? Het ‘herkennen’ van realiteit is even hachelijk als het herkennen van het autobiografische element in een roman, waarvan Lesser de problemen ondervindt wanneer hij in Willies werk voor autobiografisch houdt wat puur verzinsel is, en omgekeerd, althans volgens Willie die in Lessers misslag een dankbare aanleiding ziet om alles wat Lesser over vorm zegt te wantrouwen. Mij lijkt in ieder geval dat Willies terugkomst alleen kan bestaan als een obsessie van Lesser. Waarom zou Willie teruggaan naar het gebouw om te schrijven? Hij had zich voorgenomen om zich in daden begeven, hij heeft niet, zoals Lesser, een band met het gebouw en hij heeft zijn wraak genomen. Maar je kunt het zelfs wagen om veel

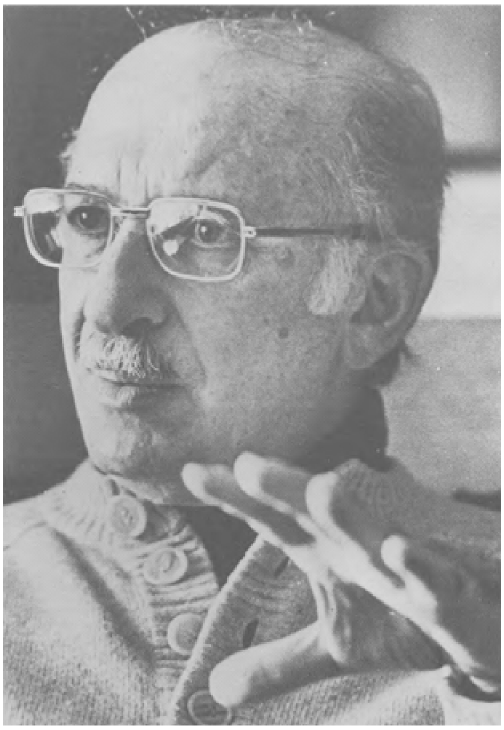
verder te gaan en Willie en zijn entourage te zien als door Malamud bedacht als een verzinsel van Lesser die met deze pseudowerkelijkheid zijn eenzaamheid wil doorbreken en zich als mens op de proef stellen nu het leven het niet meer doet. Omdat Lesser een goed schrijver is wordt Willie ook voor de lezer een karakter, een negatief van Lesser, schrijvend over haat, een misleide die denkt dat hij weet wie hij is en zwart en wit ziet in termen van zwart en wit, zodat hij niet leert inzien dat zijn ‘natural writin’ nog in het natuurlijke stadium van imitatie verkeert. Het doorbreken van het isolement ter wille van menselijkheid verbindt *The Tenants* met vroegere verhalen van Malamud, en met onder andere *The Victim* en *Seize the Day* van Saul Bellow. Alleen wordt Lesser niet bevrijd, en blijft de bevrijdende emotie uit tussen Lesser en Spearmint. Ze blijven onvolgroeid. Wanneer Lesser aan Willie vertelt dat hij van Irene houdt, die lang geleden voor Willie haar zwarte haar had laten blonderen, zegt hij: ‘What's wrong is I forgot to go on hating you, whitseshit.’ *The Tenants* is Malamuds meest pessimistische boek tot nu toe.

En het boek zonder eind waarover we zo veel en zo weinig horen? Pas tegen het eind van het boek worden we er in Lessers gesprek met Irene wat uitvoeriger over ingelicht. Het heet *The Promised End* en het gaat over een schrijver, Lazar Cohen, ‘stricken by anxiety because he finds it hard to give love’. Om zich het liefhebben te leren, schrijft hij een roman over iemand ‘he conceives to be not he yet himself’. Dit bedachte karakter

> will in a sense love for him; and in a sense love him; which is perhaps to say, since words rise and fall in all directions, that Lesser's writer in his book, in creating love as best he can, if he brings it off in imagination will extend self and spirit; and so with good fortune may love his real girl as he would like to love her, and whoever else in a mad world is human.

Hierin herkent de lezer gemakkelijk een licht ironische, wat abstraherende samenvatting van *The Tenants*, zoals Lesser in het onafgemaakte vrouwenportret van zijn jong gestorven vriend, de schilder Kohn, zijn eigen verhaal had herkend: ze hangt in het Museum of Modern Art, onvoltooid en toch af, ‘simply the uncompleted women of an incomplete man because it was that kind of world, life, art?’

Zo onvoltooid is ook *The Tenants*, dat na het derde, laatste *The End* doorklinkt in een bladzijvullende smeekbede om genade van Levenspiel die de oren van de schrijvers niet meer bereiken kan, een roep die de eerste regel van het boek in de herinnering terugbrengt: ‘Lesser catching sight of himself in his lonely glass wakes to finish his



Bernard Malamud (foto: John Bragg)

book.' De eenzame spiegel is, metaforisch, blijven hangen. 'The idea is to stay a writer,' denkt Lesser niet lang na zijn ontwaken. 'My deepest desire is to make my third my best. I want to be thought of as a going concern, not a freak who published a good first novel and shot his wad.' Schrijven als evenwicht bewaren op een strak koord, een uiterst moeizaam en omslachtig zoeken naar zelfbevestiging en naar waarheid waarvan Van het Reve de ellende op zijn manier heeft bezongen. *The Tenants* geeft een zwartgallig commentaar op een citaat uit Keats, door Lesser opgetekend: 'I am convinced more and more day by day that fine writing is next to fine doing the top thing in the world.' Het voortdurende herschrijven wordt, ook metaforisch, het drama van de 'incomplete man' die radeloos zoekt naar een uitweg uit een steriel bestaan en in het zoeken zijn kansen verspeelt. Schrijven in de hoop dat de schriftuur de weg tot het gevoel zal bereiden is verkeerd om leven, het geraffineerdst mogelijke zelfbedrog dat tot niet meer kan leiden dan de schijn van een boek. En wie langs theoretische banen tot liefde denkt te kunnen geraken leeft niet meer dan de schijn van een leven. Hij blijft in een eenzame spiegel ontwaken. Het boek zelf eist Lessers liefde, het stelt 'merciless demands' en Irene verlangt een beantwoording van de belangeloze gevoelens die ze zelf heeft behouden: aangetrokken tot 'guys with imagination' betaalt ze haar tol, krijgt van haar analyticus te horen dat ze eigenlijk 'gewoon' is en liever een gezin zou hebben dan een carrière, en keert de verbeelding als partner de rug toe.

In zijn verzet tegen zijn einde kent Lessers boek geen genade, voor Lesser niet en niet voor Levenspiel die erom roept. Hoe genadeloos de sjacheraar in onroerend goed ook kan optreden als de wet hem dit toestaat, in zijn pogingen om Lesser uit het gebouw weg te kopen vertegenwoordigt hij de wereld van buiten Lessers boek, een wereld die Lesser aanklaagt om zijn onmenselijkheid en hem wijst op het asociale van zijn hooggestemde arbeid. Levenspiel draait de duimschroeven aan, houdt Lesser zijn persoonlijke misère voor, zijn krankzinnige moeder, zieke vrouw, verkeerd gegane dochter en tot slot, wanneer hij zijn losprijs tot tienduizend dollar heeft opgeschroefd ('No other offer will be forthcoming... This is the end'), zijn eigen zieke hart. Lesser blijft steen. Hij spreekt Lesser vaderlijk toe: 'You need more action, more variety out of your poor life', en hij vraagt hem: 'What's a makebelieve novel, Lesser, against all my woes and miseries that I have explained to you?' Evenmin als Irene heeft hij een subtiele redenering nodig om Lesser de waarheid te zeggen: 'Art my ass, in this world it's heart that counts.' En eenmaal treedt hij zelfs daadwerkelijk als redder op door zijn plotselinge verschijnen, wanneer Willie, na Lessers bekentenis, op het punt staat om Lesser het raam uit te duwen. Hij is verwant aan andere plotseling verschijnende redders in Malamuds werk, maar hij kan niet, zoals de huwelijksmakelaar in *The Magic Barrel* het ondanks zichzelf nog wel kan bij de jonge rabbi, de kern van Lesser bereiken.

Al deze opmerkingen zijn nauwelijks bedoeld als een interpretatie en zeker niet als een afgeronde analyse. Als het mogelijk is om het boek zo te lezen zullen er ook wel andere mogelijkheden zijn. Wel zijn ze een pleidooi tegen het niet-lezen waar zoveel kritiek van getuigt. Malamud is een geduldige schrijver die af en toe wat geduld vergt en die, zoals hij bekent in een interview in The Paris Review (Vol. 16, No. 61, Spring 1975), van essentie houdt en van metafoor: 'It provides two loaves where there seems to be one,' zegt hij daar in de bijbelse beeldspraak die zo'n diepe invloed op zijn werk heeft gehad. Voor wie een van die broden op de plank wil laten

liggen, kan *The Tenants* het boek zijn van het vooroordeel en het wantrouwen dat gedijt in de grote-stadsamenleving: het contact tussen de twee mannen die meer dan de meeste mensen met elkaar gemeen hebben verloopt als de ‘genezing’ van een psychotische patiënt die terugzakt in zijn psychose zodra een genezing dreigt. Lessers gewroet om een realiteit in focus te krijgen en Willies volharden in zwarte clichés om leegte en onzekerheid te maskeren zijn even ‘genadeloos’ verwoord als de sfeer is opgeroepen van het gebouw dat door zijn alomtegenwoordigheid natuurlijk gaat werken als een symbool, ivoren toren van de Nieuwe Wereld, oase en rimboe beide, gevangenschap en bevrijding, een stervend verleden, ondergang van de beschaving, en verder van omgeveer alles waarvan een huis maar symbool kan zijn. Maar het blijft bovenal een gebouw dat, met zijn kou en zijn stank, spookachtige geluiden, slecht sanitair en even slecht licht, niet inspireert tot ‘fine doing’, een weergaloos beschreven, almachtige kolos die blijft staan waar hij staat, aan ‘Thirty-first street and Third avenue’. Want evenals *imagist* poëzie, heeft Malamuds roman hechte wortels in een tastbare werkelijkheid.

Wat het tweede brood aangaat zal de vraag worden gesteld of de neiging tot ‘diepte’, die de Amerikaanse roman kenmerkt, Malamud geen parten gespeeld heeft. De ideeën die Lesser zo na aan het hart liggen zijn, losgemaakt uit het boek, natuurlijk verre van nieuw. Is in *The Tenants* virtuositeit niet aangewend om de schraalheid van het materiaal te verhullen? De vraag zelf is Lessers dilemma en onderwerp van het boek dat vanuit de eerste zin woekert als een tropische wildernis, Holzheimers planten. Bij zo'n onderwerp is virtuositeit een eenvoudige voorwaarde.

‘So we choose the literary forms which match our lives, or is it vice versa?’ peinst Alison Lurie in haar roman die als een uitdaging *Real People* heet en waarin schrijvers over het schrijven filosoferen. En in *The Tenants* legt Lesser aan Irene uit: ‘Thus Lesser writes his book and his book writes Lesser.’ In zijn vermogen om op zo'n op het eerste gezicht weinig belovend, abstract gegeven zo'n geconcentreerde, doorvoelde roman te bouwen zonder vals spel in een suggestie van diepte die het zicht op het nabije vertroebelt toont Malamud zich een meester. Hij heeft in *The Tenants* wat mij betreft het ‘minor masterpiece’ geschreven dat Lesser voor ogen staat. Malamud die het Lesser laat zeggen zou het hem kunnen nazeggen: ‘It exemplifies my best ideas as an artist as well as what life has gradually taught me.’ Lesser kan, na *The Tenants*, met een gerust hart ter ziele gaan in wie zijn beproevingen zo liefdevol heeft bedacht.

Bovenstaand essay is eerder verschenen in: H. Romijn Meijer, *Misverstane huurders*, Meulenhoff, 1978.

C.P. den Toom

Jong, joods en Amerikaans
Het oeuvre van Chaim Potok

De joods-Amerikaanse schrijver Chaim Potok (1929) heeft tot nu toe zeven boeken geschreven. Vanaf 1966 zijn met regelmatige tussenpozen zes romans van hem verschenen - respectievelijk *The Chosen, The Promise, My Name is Asher Lev, In the Beginning, The Book of Lights* en *Davita's Harp* - en een non-fictie werk getiteld *Wanderings,* een geschiedenis van de joden. Zijn gehele oeuvre is realistisch, toegankelijk en zeer onderhoudend geschreven.

Behalve in de Verenigde Staten zelf, heeft het werk van Potok de laatste jaren ook in ons land aan bekendheid en populariteit gewonnen. Niet in de laatste plaats is dit te danken aan de verfilming van *The Chosen* door Jeremy Paul Kagan en Edie en Ely Landau; de film lokte veel publiek naar de bioscopen. Verder zond de IKON enige jaren geleden een interessante documentaire uit over de auteur, waarin zowel op zijn werk als zijn persoonlijk leven werd ingegaan. Ten slotte is een aantal van zijn romans in het Nederlands vertaald.

Chaim Potok groeide op in New York als kind van een orthodox joods immigrantenechtpaar. Zijn ouders - beiden stamden uit oude Chassidische families - keerden aan het begin van deze eeuw de pogroms van Europa de rug toe en vestigden zich in de Verenigde Staten. Omdat vrijwel alle romans van Potok het verhaal vertellen van een jonge joodse jongen en zijn proces van volwassenwording tegen de achtergrond van het twintigste eeuwse Amerika, kunnen we spreken van een sterk autobiografische inslag in zijn werk.

In tegenstelling tot de andere joods-Amerikaanse schrijvers houdt Potok zich nadrukkelijk bezig met een subcultuur, namelijk die van het meer traditionele jodendom. Met name in zijn vroegste romans - nog het meest expliciet in *The Chosen* - wordt de wereld van de Chassidische joden geschilderd. Deze orthodoxe groep kenmerkt zich in haar leefwijze door een letterlijke interpretatie en een strikte naleving van de wetten van Mozes, waardoor zij voor buitenstaanders vaak als ‘wereldvreemd’ overkomt. De Chassidim zijn huiverig voor iedere aantasting van hun leer en hun rituelen, die zij als heilig beschouwen. Wat hun uiterlijk betreft kan men de mannelijke Chassidische joden gemakkelijk herkennen aan hun rituele haardracht (ongeschoren baard en ongeknipt krullend haar langs de oren) en hun rituele kleding (speciale onderkleding met franjes aan de vier hoeken).

Zelf behoort Potok tot de zogenaamde ‘conservative Jews’. Deze nemen de joodse feestdagen ook in acht en houden zich eveneens aan de wetten van Mozes, maar hanteren hierbij een minder letterlijke interpretatie, vooral wanneer het details van rituelen en uiterlijke zaken betreft. Verder staan zij intellectueel gezien veel meer open voor invloeden van buitenaf. Bij het bestuderen van de joodse geschriften - zoals de Talmoed en de Torah - accepteren zij bijvoorbeeld ook niet-joodse bronnen en commentaren, terwijl ze bovendien niet nalaten moderne wetenschappelijke methoden toe te passen. Ook deze ‘conservative Jews’ spelen in de boeken van Potok een belangrijke rol. Daarentegen krijgen de ‘liberal Jews’ - vrijzinnige joden, die qua leefwijze veel meer zijn geïntegreerd in de Amerikaanse maatschappij - slechts een marginale positie toebedeeld in zijn werk.

In de inleiding van *Wanderings* schrijft Potok over zijn romans: ‘the novels are about certain kinds of culture conflicts in the present’. Steeds bevinden de figuren in zijn werk zich in het spanningsveld tussen de eeuwenoude tradities en het rijke culturele erfgoed van het joodse geloof aan de ene kant, en de nieuwe verworvenheden van de Amerikaanse cultuur aan de andere kant. Het is tevens het conflict tussen de wens om deel uit te maken van een moderne wereldlijke maatschappij en de wens om toch als minderheidsgroep te blijven bestaan. Potoks orthodoxe joden leven in de Verenigde Staten in de twintigste eeuw, en dat kan hun geloof en hun leefwijze niet onberoerd laten. In de inleiding van *Wanderings* geeft de schrijver aan dat voor hem zelf - behorend tot die subcultuur - het steeds herzien en hervormen van zijn geloof de vorm aanneemt van het schrijven van romans.

Toch is het niet zo dat het werk van Chaim Potok slechts betrekking heeft op een specifieke bevolkingsgroep op een bepaald moment in de geschiedenis. Hij schrijft hierover in het slothoofdstuk van *Wanderings:* ‘the American Jew mirrors in microcosm the ongoing tension in western civilization between old loyalties and new ideas.’ Met andere woorden, het dualisme in de belevingswereld van de joodse Amerikaan is kenmerkend voor de gehele westerse beschaving. Zonder deze algemenere strekking zouden de romans van Potok waarschijnlijk nooit de belangstelling hebben genoten van een groot publiek.

Een terugkerend thema in zijn werk vormt het zoeken naar een zinvol bestaan in een gebroken wereld. In *The Chosen* zegt de vader van Rueven Malter het als volgt: ‘... it may be asked what value there is to a human life. There is so much pain in the world... A man must fill his life with meaning, meaning is not automatically given to life.’ Joden weten bij uitstek wat lijden betekent na eeuwen te zijn vervolgd; zij zijn de slachtoffers van pogroms en de holocaust. Herhaaldelijk herinnert Potok de lezer daarom aan deze - ook voor niet-joden - traumatische gebeurtenissen. Toch blijven zijn romanfiguren

naar positieve waarden zoeken. In *The Book of Lights* leert Gershon Loran de wereld van na de atoombom kennen. Hij ziet pijn en verdriet om zich heen en ervaart het leven na Hiroshima als verscheurd en krankzinnig. Aan het eind van het boek weet Gershon nog niet op welke manier hij hier zelf iets aan kan veranderen, maar hij zoekt verder. Potoks romans blijven zeker niet steken in negativisme.

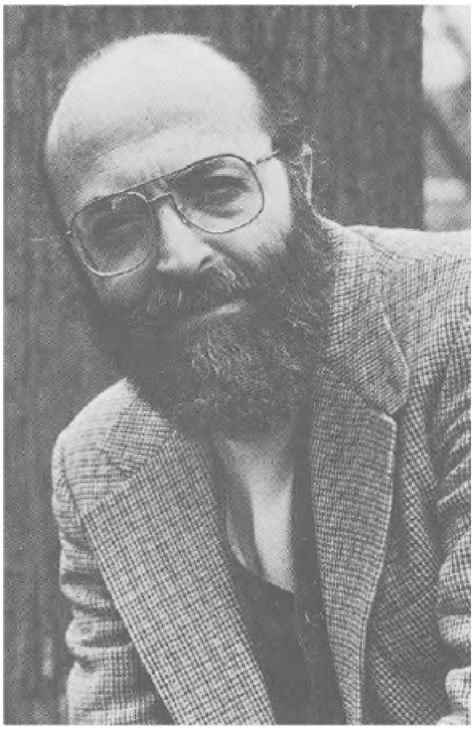
Wat de vorm betreft, volgt de schrijver vrijwel steeds eenzelfde patroon. Bijna altijd - een uitzondering vormt *The Book of Lights* - is gekozen voor een verteller in de eerste persoon, zodat de lezer het proces van volwassenwording als het ware ziet door de ogen van het betrokken kind zelf. Op deze manier slaagt Potok erin de leefwereld van een joodse jongere in Amerika authentiek te laten overkomen. Een ander terugkerend formeel aspect is de onderverdeling in drie boekdelen; alleen *In the Beginning* kent deze niet. De afzonderlijke delen lijken fasen te suggereren in de ontwikkeling van de jongens, maar dit wordt niet echt duidelijk, zodat de vraag blijft of deze onderverdeling functioneel is.

In *The Chosen* (1966) - Potoks eerste roman - maken we kennis met Danny Saunders, een jonge Chassidische jood. De worsteling met zijn zeer orthodoxe achtergrond en zijn vriendschap met Rueven Malter, een ‘conservative Jew’, staan centraal in dit werk. De vriendschap tussen de jongens ontstaat na een honkbalwedstrijd (een typische Amerikaanse sport) tussen hun scholen, waarbij Danny Rueven ernstig oogletsel toebrengt door hem een bal in zijn gezicht te slaan. Het geheel speelt zich af tijdens en kort na de Tweede Wereldoorlog in New York, in de immigrantenwijk Brooklyn, Rueven is de verteller. Danny is streng opgevoed, wat gebruikelijk is onder de Chassidische joden, die niets moeten hebben van wereldse aangelegenheden. Bovendien blijkt de vader van Danny - die na de Russische Revolutie naar de Verenigde Staten is gekomen - niet zo maar een orthodoxe jood te zijn. Reb Saunders is ‘tzaddik’, dat wil zeggen de leider van de Chassidische sekte waartoe hij behoort. Een ‘tzaddik’ weet zich verantwoordelijk voor het welzijn van zijn volgelingen; aan de andere kant wordt van hen absolute gehoorzaamheid gevraagd. De Chassidim beschouwen de ‘tzaddik’ namelijk als een boodschapper van God, als een brug tussen de mensen en hun God, zoals Danny aan Rueven uitlegt. De sekte legt dan ook al haar vragen en problemen aan hem voor; zijn woord is wet. De vader van Danny is een heilige, een godheid voor zijn eigen groep.

Behalve een zeer dominante vader zit er voor Danny nog een ander belangrijk aspect aan het feit dat zijn vader ‘tzaddik’ is. Dez positie gaat over van vader op zoon. Maar de briljante Danny - hij heeft een fotografisch geheugen - bezit een brede belangstelling en heeft zich ondertussen ontwikkeld door het lezen van literatuur op velerlei gebied. Hierbij bevinden zich natuurlijk ook boeken die door de Chassidim verfoeid worden, bijvoorbeeld de werken van Freud. Al met al kan Danny zijn ogen niet meer sluiten voor de ideeëen die leven buiten de besloten Chassidische gemeenschap. Hij realiseert zich dat hij geen ‘tzaddik’ zou kunnen zijn en hij wil zijn jongere broer Levi het laten overnemen. Pas kort voor het verlaten van Hirsch College kan Danny er met zijn vader - in het bijzijn van Rueven - over praten, maar deze blijkt het dan al te weten. Hoewel het hem veel verdriet kost, accepteert Reb Saunders het; hij hoopt alleen dat Danny het orthodoxe joodse geloof trouw blijft.

Danny heeft tot op dat moment nooit echt met zijn vader kunnen praten. Reb Saunders heeft zijn zoon bewust opgevoed met stilte. Door niet met hem te spreken wilde hij Danny bewust maken van de pijn en het verdriet in de wereld, omdat een

‘tzaddik’ het lijden van zijn volk op zich moet nemen. Hij hanteerde deze oude Chassidische methode om de briljante Danny bij zijn intellectuele avonturen geen ‘verstand zonder ziel’ te laten worden, maar om mensen en hun verdriet te blijven geven. Deze voor beiden pijnlijke opvoeding is uiteindelijk geslaagd; volgens zijn vader heeft hij de ziel van een ‘tzaddik’. Danny gaat psychologie studeren met het doel om later mensen te kunnen genezen.



Chaim Potok (foto: Thomas Victor)

In schril contrast hiermee staat de opvoeding die Rueven van zijn vader krijgt. David Malter is leraar en schrijft artikelen; hij behoort tot de ‘conservative Jews’. Hij beantwoordt met geduld alle vragen van Rueven, en gaat in het algemeen op een zeer vertrouwelijke manier met zijn zoon om. Hij lijkt het prototype van de zogenaamde ‘gentle Jew’. Malter staat verder veel meer open voor invloeden van buitenaf, wat volgens hem onvermijdelijk

is in Amerika in de twintigste eeuw: 'America is free. There are no walls here to hold back the Jews'. Zo gebruikt hij bij het bestuderen van de Talmud een wetenschappelijke methode, namelijk het reconstrueren van de oorspronkelijke tekst, iets dat door orthodoxe geleerden zeer beslist wordt afgewezen. Ondanks deze verschillen in achtergrond en opvoeding groeit er tussen Danny en Rueven vanaf het begin een oprechte en hechte vriendschap.

Net als in de latere romans van Potok komt de lezer regelmatig verwijzingen tegen naar de situatie in de wereld. In *The Chosen* worden na afloop van de Tweede Wereldoorlog de verhalen over de verschrikkingen van de concentratiekampen in Amerika bekend. Ook deze berichten zijn van invloed op de jongens. Ruevens vader geeft aan dat het nu de taak is van de Amerikaanse joden om de verloren gegane joodse cultuur weer op te bouwen. Tevens vindt hij - zoals eerder aangegeven - dat bij al het lijden in de wereld ieder mens moet proberen zijn leven inhoud te geven. Met deze boodschap gaat Rueven zijn toekomst tegemoet.

The Promise (1969) vormt in meerdere opzichten het vervolg op *The Chosen.* Potoks tweede roman speelt zich af in de jaren vijftig. Het klimaat in Brooklyn is orthodoxer geworden door de komst van een groot aantal Chassidische families die de concentratiekampen hebben overleefd. De school die Rueven bezoekt, wordt strenger doordat er nogal wat Oosteuropese leraren worden aangenomen. Deze conservatieve golf manifesteert zich ook op nationaal niveau; Mc. Carthy met zijn heksenjacht op communisten en de affaire met de Rosenbergs worden in *The Promise* met nadruk genoemd. Tegen deze veranderde achtergrond blijft de lezer het verhaal van Danny en Rueven volgen, waarbij de laatste weer als verteller fungeert.

Een belangrijk nieuw gezicht in deze roman is Michael Gordon. Rueven leert hem kennen via zijn nicht Rachel Gordon, met wie Rueven regelmatig uitgaat. Michael blijkt de zoon te zijn van Abraham Gordon, professor in de joodse filosofie aan dezelfde school waaraan Ruevens vader lesgeeft. Professor Gordon heeft zijn orthodoxe opvoeding 'verloochend' en probeert nu in zijn publikaties een nieuwe theologie op te bouwen als antwoord op de radicale vragen van deze moderne tijd. Streng orthodoxe joden hebben hem geëxcommuniceerd vanwege deze aantasting van de traditionele leer en - volgens hen - het jodendom in het algemeen. Rueven raakt gefascineerd door de vragen die de oprechte Gordon stelt, maar ook hij kan zijn radicale antwoorden niet aanvaarden; dat God in de verbeelding van de mensen zou zijn ontstaan, gaat hem te ver. Het feit dat Michael Gordon psychische problemen kent, heeft alles te maken met de controversiële positie die zijn vader in de joodse wereld inneemt.

Tussen Michael en Rueven ontstaat een band. Rueven is de enige persoon bij wie Michael zich op zijn gemak voelt, en aan wie hij zijn gevoelens toevertrouwt. Dat blijkt duidelijk wanneer ze voor de eerste keer samen gaan zeilen en Michael Rueven vertelt dat hij wolken kan lezen. Voor de anderen, zijn familie incluis, sluit hij zich volkomen af. Tijdens sessies met psychiaters verzet Michael zich tegen behandeling, zodat zijn ouders de hoop op genezing beginnen te verliezen. Via Rueven komen ze dan in contact met zijn vriend Danny, die ondertussen al naam heeft gemaakt met zijn werk in een psychiatrische kliniek. De Chassidische Danny neemt de zoon van de radicale Gordon onder behandeling.

Hier keert het thema 'stilte' weer terug. Danny begrijpt dat er een bijzondere methode moet worden toegepast om wezenlijk contact met Michael te krijgen en

hem uiteindelijk te kunnen genezen. Na veel studie en overleg met de familie besluit hij een experiment uit te voeren; Michael zal eenzaam worden opgesloten. Danny wil op deze manier Michaels langdurige verzet tegen therapie doorbreken, ervan uitgaande dat hij de stilte niet meer zal kunnen verdragen. Desalniettemin is er pas sprake van een echte doorbraak wanneer Rueven op Michael begint in te praten, met name over zijn eigen problemen op school. Rueven was namelijk in conflict gekomen met Rav Kalman, een strenge orthodoxe leraar, die zijn moderne methoden en zijn contact met de familie Gordon aanvankelijk veroordeelde als zijnde in strijd met ‘true Yiddishkeit’. Uiteindelijk gaf Kalman toch toestemming voor Ruevens ‘micha’ (wijding tot rabbi), omdat hij zijn oprechtheid met betrekking tot het verdedigen van de Torah moest erkennen. Michael reageert; de impasse is doorbroken.

Het probleem waarmee Michael worstelt is haat. Welke waarde heeft een geloof dat haat veroorzaakt? Allereerst is er de haat van de orthodoxe joden ten opzichte van zijn vader vanwege zijn radicale opvattingen over de joodse godsdienst. Maar bovenal is het de haat bij Michael zelf ten opzichte van zijn vader, die het joodse geloof blijft verdedigen en zelfs blijft liefhebben, ondanks alle haat die het oproept. Het is typerend dat - niettegenstaande hun onoverbrugbare meningsverschillen - Abraham Gordon veel begrip heeft voor de stellingname van Rav Kalman na alles wat de laatste in de Tweede Wereldoorlog in Maidanek heeft meegemaakt. Michael had gehoopt dat Kalman Rueven's ‘micha’ zou weigeren, waardoor ook hij zijn vader zou gaan haten, en zij dit als vrienden gemeenschappelijk zouden hebben. Danny begreep Michaels probleem wel, maar kon het er zonder Ruevens hulp niet uitkrijgen, omdat Michael hem - een Chassidische jood - niet vertrouwde. Vriendschap speelt ook in *The Promise* een belangrijke katalyserende rol. *My Name is Asher Lev* (1972) is de derde roman van Chaim Potok. In tegenstelling tot de vorige twee romans eist de ikfiguur hierin wel de hoofdrol voor zich op. Asher Lev, geboren in 1943, vertelt over zijn jeugd en zijn ontwikkeling tot een beroemd kunstenaar. In hoeverre het boek een pseudo-autobiografie is, zoals de titel suggereert, zal hier niet worden besproken. Het grootste deel van het verhaal speelt zich - net als *The Promise* - af tijdens de jaren vijftig, de periode van de Koude Oorlog. *My Name is Asher Lev* vormt feitelijk een apologie of verweerschrift. De van oude Chassidische families afstammende Asher moet zich verdedigen voor het feit dat hij zijn leven aan de kunst heeft gewijd en dat doet hij door zijn levensverhaal te vertellen. Regelmatig krijgt As-

her namelijk te horen dat (orthodoxe) joden geen kunst maken en dat zijn artistieke gave een geschenk van de duivel zou zijn. Met name de Rebbe, de ‘tzaddik’, en zijn vader eisen in het begin dat hij zijn tijd niet langer verdoet met tekenen, maar meer aandacht besteedt aan zijn schoolwerk. Aanvankelijk twijfelt ook Asher zelf nog, zeker wanneer men op school vertelt over vervolgingen van Chassidim in Rusland, en zijn vader - die in het geheim naar Oost-Europa reist voor de Rebbe en werkzaam is voor een immigrantenorganisatie - vertelt over het tragische lot van de joden onder Stalin. Kan hij als jood zijn leven niet veel beter besteden door de ‘sitra achra’ (de andere kant, oftewel de vijand) te bestrijden? Toch kiest Asher voor de kunst. Zijn vader zal het nooit kunnen accepteren; de Rebbe, daarentegen, brengt hem in contact met Jacob Kahn, eveneens een joods kunstenaar. Het is de bedoeling dat deze hem gaat begeleiden op een zodanige manier dat Asher zijn geloof niet zal verloochenen. Onder leiding van Kahn wordt hij snel een groot kunstenaar. Natuurlijk moet hij steeds geboden overtreden om dat te bereiken, zoals het tekenen van naaktmodellen en het schilderen van madonna's, maar in zijn hart blijft hij trouw aan het jodendom. Tijdens studiereizen naar Europa - Rome, Florence, Parijs - geeft hij ook boodschappen af van zijn vader aan joodse families.

Aan het eind van de roman realiseert Asher zich dat zijn taak als jood in deze wereld juist op het gebied van de kunst ligt. Hij moet het leed op aarde op zijn eigen manier verbeelden: ‘Paint the anguish of all the world. Let people see the pain. But create your own moulds and your own play of forms for the pain. We must give a balance to the universe.’ Door middel van de schoonheid van zijn kunstwerken kan hij tegenwicht bieden aan de ellende van de wereld. Voor sommigen echter, kan dit uiterst pijnlijk zijn, en daarin schuilt de demonische kant van zijn gave. Asher ondervindt dit wanneer hij - op dat moment is hij reeds een topper op de Amerikaanse kunstmarkt - wordt geconfronteerd met de reactie van zijn ouders op zijn meesterwerken, de hoogst originele ‘Brooklyn Crucifixions’. Zijn vader en moeder herkennen zichzelf in de kruisigingsscènes en zijn zeer geschokt. Ook de Chassidische gemeenschap is verontwaardigd dat Asher als orthodoxe jood een kruisiging heeft geschilderd; de Rebbe vraagt hem te vertrekken.

Zowel in *The Chosen* als in *My Name is Asher Lev* kan men spreken van een amerikaniseringsproces. In deze beide romans schildert Potok hoe een jonge Chassidische jood volwassen wordt en zich daarbij elementen eigen maakt uit de westerse cultuur, waardoor hij langzamerhand geen geïsoleerde plaats meer inneemt in de Amerikaanse maatschappij. Asher Lev richt zich op de westerse - deels christelijke - artistieke traditie, vanwege het feit dat de joodse cultuur geen kunst kent, alleen kunstnijverheid. Anders dan Danny Saunders in *The Chosen* word Asher uiteindelijk wel verstoten uit de gemeenschap van de Chassidim; hij is zijn milieu ontgroeid, zonder het overigens te verwerpen. Het lijkt alsof zijn ‘mythic ancestor’, die in het boek herhaaldelijk aan hem verschijnt, hem hiervoor al had gewaarschuwd. Behalve bovengenoemd amerikaniseringsproces laat *My Name is Asher Lev* tevens op boeiende wijze zien hoe een jong tekentalent zich ontwikkelt tot een volwassen kunstenaar, en welke ideeën en invloeden hierbij een rol spelen. Veel van Ashers artistieke standpunten zouden die van de auteur Chaim Potok kunnen zijn.

In the Beginning (1975) - Potoks vierde roman - speelt zich voornamelijk af tegen de achtergrond van de periode voor de Tweede Wereldoorlog. David Lurie groeit op in de jaren twintig en dertig in New York, en maakt zo de ‘crash’ van 1929, de

depressie-jaren en de opkomst van het nationaal-socialisme in Duitsland mee. Pas in het laatste hoofdstuk breekt de Tweede Wereldoorlog uit. David is een ziekelijke orthodox joodse jongen; hij is de zoon van Max en Ruth Lurie, Poolse immigranten die hun land ontvlucht zijn na afschuwelijke vervolgingen. *In the Beginning* heeft de opgroeiende David als verteller. Het thema 'geweld' staat centraal in de roman. Allereerst is er het geweld van de 'gojim' (niet-joden) ten opzichte van de joden, oftewel het anti-semitisme. Dit uit zich niet alleen in pogroms in Polen - waar nog familie van de Luries woont - en in Duitsland onder Hitler. Ook in de Verenigde Staten is er sprake van jodenhaat. In New York slaan straatbendes openlijk joden in elkaar, en Father Coughlin maakt via de radio anti-semitische propaganda. David zelf is het slachtoffer van pesterijen en vernederingen van de kant van zijn katholieke landgenoot Eddie Kulanski en zijn neef. Al vroeg hoopt hij dan ook dat 'God would make the world clean'.

Maar joden gebruiken eveneens geweld. Davids vader is voorman van de Am Kedoshim Society, een organisatie die in Polen omstreeks de Eerste Wereldoorlog werd opgericht om gewapend verzet te bieden bij jodenvervolgingen. Na de oorlog probeert men de gehele groep naar Amerika te halen om daar een nieuw en veilig bestaan op te bouwen. Max Lurie en enkele anderen arriveren als eersten; zij proberen door het zo goed mogelijk beleggen van hun geld middelen te verkrijgen om de achterblijvers over te laten komen. Hoewel de Am Kedoshim Society de 'crash' in eerste instantie niet lijkt te overleven, slaagt zij ten slotte toch in haar opzet. Het militante karakter van de organisatie blijft onveranderd. Wanneer er wordt gesproken over de toekomst van Palestina na de Tweede Wereldoorlog, staat Davids vader een militaire oplossing voor; hij ziet geen heil in onderhandelingen met de Britten. David heeft in toenemende mate moeite met het joodse geweld, hoe verklaarbaar ook.

David kiest een andere weg. Hij wil de vijand bestrijden met woorden: 'some Jews fight with guns, other Jews fight with words'. Hij is van plan tijdens zijn verdere opleiding - na zijn wijding tot rabbi - de Bijbel te gaan bestuderen en daarbij de opvattingen van sommige niet-joodse commentaren te weerleggen, omdat zij de Torah willen 'vernietigen'. Bovendien wil hij zijn oren niet sluiten voor wat oprechte 'gojim' aan joodse studies hebben toe te voegen; tijdens zijn opleiding zal hij van zowel joodse als christelijke leraren les krijgen. Echter, Davids geloofsgenoten begrijpen het niet en kunnen niet accepteren dat hij niet-joodse werken - en Duitse in het bijzonder - over hun heilige geschriften leest. David stelt

zich open voor invloeden van verschillende culturen en moderne methoden met het doel de Torah en het jodendom in het algemeen te verdedigen. Wanneer hij jaren later het concentratiekamp Belsen bezoekt, weet hij dat hij daarmee in een lange (familie) traditie van Torahlezers staat.

Juist naar de eerste vijf Bijbelboeken - de oorsprong van het joodse geloof - zal David onderzoek gaan verrichten. Hij wil de waarheid leren kennen over het begin van zijn volk; daarmee zal hij tevens zijn eigen leven als volwassene beginnen: ‘making your own beginning’. De titel van de roman benadrukt niet alleen het feit dat *In the Beginning* de jeugd van de hoofdpersoon optekent, maar ook het idee dat het proces van volwassenwording geen echt einde kent. David heeft een opdracht, dus zijn leven begint pas.

Met *Wanderings* (1978) heeft Chaim Potok een uitstapje op het terrein van de non-fictie gemaakt. Het is een goed gedocumenteerde en zeer leesbare geschiedenis van het joodse volk vanaf de tijd van Abraham tot heden. De ondertitel geeft reeds aan dat het boek de neerslag vormt van een persoonlijke visie op en een nauwe betrokkenheid bij het onderwerp: ‘Chaim Potok's History of the Jews’. De schrijver behandelt in dit werk de geschiedenis van zijn eigen volk en trekt daarbij ook lijnen naar deze tijd; met name gaat hij in op de taak van de joden in het hedendaagse Amerika. Als Amerikaanse jood en invloedrijk auteur kan Potok niet afzijdig blijven.

Het overgrote deel is gewijd aan daadwerkelijke chronologische geschiedschrijving; het is geschreven in vier boekdelen. Het eerste boek laat de joden zien ten tijde van de oude heidense culturen van Sumerië, Egypte, Kanaän en Babylonië (± 3500-540 v.Chr.). Boek twee behandelt het joodse volk onder de klassieke beschavingen van de Grieken en de Romeinen, en de Palestijnse periode (540 v.Chr.-647 n.Chr.). Het derde boek gaat over het jodendom onder de Islam en het Christendom (647-±1660). Boek vier, ten slotte, beschrijft het leven van de joden tijdens de moderne wereldlijke beschaving (1660-heden). Bij zijn onderzoek voor *Wanderings* heeft de schrijver gebruik gemaakt van de meest uiteenlopende bronnen en methoden om een zo goed mogelijk beeld te krijgen van de geschiedenis van het joodse volk in haar contact met andere volken en culturen. Hierbij schuwt de moderne wetenschapper Potok - waar nodig - kritiek op zijn eigen volk niet.

Behalve als historisch werk is *Wanderings* ook zeer interessant als achtergrond voor de romans. Zo keert een aantal elementen uit de joodse geschiedenis terug in Potoks fictie. Om te beginnen betreft dit het thema ‘vervolging en vlucht’. Door de eeuwen heen zijn de joden steeds opnieuw vervolgd, waarna ze telkens verder moesten trekken (vandaar de titel). Ook de joden in de Verenigde Staten, over wie Potok schrijft, zijn Europa ontvlucht vanwege vervolgingen en dit blijft in aanzienlijke mate hun leven in de ‘nieuwe wereld’ bepalen. Ten tweede moet het ‘leraar-leerling’ thema worden genoemd. Bij het joodse volk is kennis omtrent de joodse geschriften altijd rechtstreeks overgedragen, en zo ontstond er een vertrouwensrelatie tussen leraar - vaak een rabbi - en leerling. In vrijwel alle romans neemt deze speciale band een belangrijke plaats in, hoewel het natuurlijk ook een bron van conflict kan vormen, zoals in *The Promise.* Dit geldt eveneens voor de vader-zoon relatie, die in de sterk patriarchale joodse cultuur tot op zekere hoogte een soortgelijke rol vervult, en die in de meeste romans van Potok naar voren treedt.

Een derde element uit de geschiedenis van de joden is het idee dat de wereld moet worden gereinigd van de zonde - zodat de Messias zal kunnen komen - en dat dit de

bijzondere opdracht van God aan het uitverkoren joodse volk is. De belangrijkste personen in de romans zijn daar terdege van doordrongen; ze zien de problemen van de wereld en trachten er op hun eigen wijze iets aan te doen, juist omdat ze joods zijn. Naast de bovengenoemde drie thema's komen in Potoks zes romans ook veel verwijzingen voor naar bijvoorbeeld individuele joodse geleerden en hun denkbeelden, bepaalde groepen joden en de verschillende joodse geschriften. *Wanderings* heeft daarover lezenswaardige achtergrondinformatie te bieden.

De toekomst van het jodendom, of de relevantie van de geschiedenis voor de joden van nu, komt aan de orde in de inleiding en het laatste deel van het vierde boek van *Wanderings.* Volgens Potok is zijn volk bezig een derde joodse beschaving te creëren met als kenmerk een sterk bewustzijn van de eigen identiteit. Ondanks Auschwitz gelooft de auteur rotsvast in een toekomst voor zijn volk: ‘Yes, we will continue to be the other, to hold our own view of things. Yes, we are a single people, capable of loving our separate lands as well as Israel... Yes, there will be peace one day. Yes, we will renew our people.’ Deze positieve verwachting geldt voor de joden overal ter wereld, niet alleen voor degenen die in Israël leven. Zo typeert Potok zichzelf niet alleen als jood, maar ook als Amerikaan; het is veelzeggend dat de eerste zin van *Wanderings* als volgt luidt: ‘I am an American, a Jew.’ Met dit werk maakt de schrijver meteen duidelijk waar hij staat.

The Book of Lights (1981) - Potoks vijfde roman - speelt zich net als *The Promise* en *My Name is Asher Lev* af tijdens de jaren vijftig van deze eeuw, maar nu is Korea en niet de Verenigde Staten voor een belangrijk deel plaats van handeling. Aanleiding hiervoor is het feit dat de hoofdpersoon kapelaan wordt in het Amerikaanse leger tegen het einde van de Korea-oorlog. Dit is zonder twijfel een autobiografisch gegeven; Chaim Potok bekleedde dezelfde functie tussen 1955 en 1957. Het meest opvallende aan de roman blijft echter de keuze voor een verteller in de derde persoon in tegenstelling tot de andere romans. Hoewel het zeker geen mislukt experiment mag worden genoemd, blijft het hierbij en zal Potok met *Davita's Harp* weer terugkeren tot een verteller in de eerste persoon.

In *The Book of Lights* volgt de lezer Gershon Loran. Hij verliest op jonge leeftijd zijn ouders - bij een vuurgevecht in Palestina - en brengt zijn jeugd door bij zijn oom en tante in New York. Hij krijgt een orthodoxe opvoeding; de scholen die hij bezoekt hebben veel Chassidische leerlingen. Gershon blijkt een briljante student, maar weet

na zijn opleiding niet of hij rabbi wil worden of voor de wetenschappelijke richting zal kiezen. Bovendien weigert zijn vriendin Karen zo vroeg reeds trouwplannen te maken. De mogelijkheid om als aalmoezenier naar Korea te gaan vormt dan ook een welkome afleiding. Hij is verantwoordelijk voor het geestelijk welzijn van de joodse soldaten in het Amerikaanse leger en dat gaat hem wonderwel af. Tijdens zijn verblijf in Korea bezoekt Gershon - met zijn vriend Arthur Leiden - ook de Japanse steden Kyoto en Hiroshima.

Centraal staat het probleem van de kernbewapening en de verantwoordelijkheid van de joden daarbij. Op twee verschillende momenten blijkt dit het meest duidelijk. Tijdens de diploma-uitreiking op zijn school zijn naast president Truman ook de joodse atoomfysici Albert Einstein, Edward Teller, Enrico Fermi en Charles Leiden - Arthurs vader - aanwezig. De bejaarde Einstein zegt in zijn toespraak dat het vervaardigen en inzetten van de atoombom - onder andere met medewerking van hem en de andere joodse geleerden - misschien gerechtvaardigd was, maar dat het de mensheid in moreel opzicht voor altijd heeft getekend. Het middel om deze fout enigzins recht te zetten is het bedrijven van liefdadigheid, bijvoorbeeld het steunen van het onderwijs. Gershon, die in dit kader een prijs krijgt, beseft welke ingrijpende betekenis kernwapens voor de wereld hebben.

Later treedt met name de kwestie van de joodse medeverantwoordelijkheid op de voorgrond. Gedurende hun verblijf in Korea bezoeken Gershon en Arthur herhaaldelijk Japan. Arthur heeft enorm veel moeite met het feit dat zijn vader bij de ontwikkeling van de atoombom was betrokken en dit drijft hem bijna tot waanzin. Hij bezoekt Hiroshima om de resultaten van de vernietiging te bekijken en boete te doen. Ook Gershon komt onder de indruk van de puinhopen van de stad die het symbool is geworden van een gebroken wereld. Samen zeggen de vrienden het ‘kaddish’, het traditionele joodse gebed voor het herdenken van de doden, als bevestiging van het bestaan van God in de duisternis van het bestaan. Natuurlijk is kernbewapening geen specifiek joodse aangelegenheid, maar - zoals Arthurs vader zegt - ‘no one is on more familiar terms with the heart of the insanity in the universe than is the Jew’. Na de eeuwenlange vervolgingen en de holocaust heeft het probleem voor hen een extra dimensie.

De jood Gershon Loran zoekt verder naar een eigen weg om het lijden van de wereld te verzachten. Na Korea besluit hij voorlopig de Kabbalah, het geschrift van de mystieke richting van het joodse geloof, te gaan bestuderen bij professor Keter in Tel Aviv. De kabbalistiek heeft hem altijd erg aangesproken vanwege de belangrijke rol voor de religieuze verbeelding; zelf had Gershon ook regelmatig visioenen. Het wereldbeeld is evenzeer het zijne: een puzzel in vele stukjes of een raadsel dat moet worden opgelost. Bij zijn zoeken naar betekenis zal het ‘licht’ hem moeten leiden. Steeds in zijn leven wordt Gershon geconfronteerd met licht, of het nu het licht van sterren in een heldere nacht, het terugkeren van het woord licht in kabbalistische geschriften, of het ‘dodelijke licht’ van de atoombom betreft. Daarom ook staat de roman van begin tot eind bol van beelden van licht, en vormt de ‘book of lights’ een treffende omschrijving van dit werk.

Davita's Harp (1985) is Chaim Potoks meest recente en tot nu toe meest opmerkelijke roman. Voor de eerste keer heeft de schrijver namelijk gekozen voor een vrouwelijke verteller - in de persoon van Davita Chandal - met alle mogelijkheden van dien. Bovendien komt zij niet uit een orthodox joods gezin, zoals de jongens in

de voorgaande romans. Dit lijkt een interessante ontwikkeling in het werk van Potok aan te duiden.

Davita's Harp speelt zich voornamelijk af in de jaren dertig met op de achtergrond de Spaanse Burgeroorlog. Davita groeit op in New York als kind van actief communistische ouders, Michael en Channah Chandal. Haar vader komt uit een christelijke familie en haar moeder is van joodse afkomst, maar ze wordt niet religieus opgevoed. Thuis vinden vaak bijeenkomsten plaats van de communistische partij, waar klachten over worden ingediend, zodat het gezin nogal eens moet verhuizen. Haar vader gaat als journalist naar Spanje om de Burgeroorlog te verslaan en komt om bij het bombardement op Guernica. Later hertrouwt de moeder van Davita met Ezra Dinn, een weduwnaar en orthodoxe jood, van wie ze een dochter krijgt. Ze heeft haar werkzaamheden voor de communisten dan reeds lang gestaakt.

Het proces van volwassenwording houdt bij Davita juist in dat ze zich steeds meer voor het joodse geloof gaat interesseren. Eerst is die belangstelling nog intuïtief, wanneer ze voelt dat bidden haar zorgen verlicht, of wanneer ze bij hun joodse buren in aanraking komt met hun manier van leven. Daarna, als Davita op een joodse school (‘yeshiva’) zit, gaat ze veel bewuster op zoek naar haar wortels door het bestuderen van joodse geschriften. Een figuur die haar in het bijzonder aanspreekt is de geleerde Akiva (±50-132 n.Chr.), die streed voor gerechtigheid voor arme mensen. Davita voelt zich ondertussen niet meer zo direct betrokken bij de gebeurtenissen in Spanje als vroeger, alhoewel ze flauwvalt bij het zien van de ‘Guernica’ van Picasso. Haar gevoel voor sociale rechtvaardigheid heeft ze behouden.

In *Davita's Harp* komt nog een ander aspect van het thema rechtvaardigheid aan de orde. Potok onderwerpt met deze roman - die hij heeft opgedragen aan zijn moeder en schoonmoeder - de positie van de vrouw in de (patriarchale) joodse gemeenschap aan een nader onderzoek. Wanneer Davita joodse diensten in de synagoge gaat bijwonen, zegt ze het ‘kaddish’ voor haar overleden vader. Traditioneel wordt dit gebed alleen door mannen uitgesproken - hoewel het voor vrouwen niet expliciet verboden is - en ze baart daarom nogal opzien. Later neemt haar moeder dit ritueel van haar over, wat de orthodoxe gemeenschap dwingt in een gebedsruimte een provisorische scheidingswand aan te brengen, omdat mannen en vrouwen nu eenmaal gescheiden dienen te worden. Hierover zegt Davita: ‘walls are laws to some people, and laws are walls to others.’ Soms sluiten de joodse wetten vrouwen uit.

Davita zelf ervaart op pijnlijke wijze wat het betekent om vrouw te zijn in de joodse cultuur. Naar aanleiding van haar uitstekende studieprestaties krijgt ze twee prij-

zen bij de diploma-uitreiking, maar de Akiva Award voor de beste student wordt haar ten onrechte onthouden. Iedereen weet dat ze deze prijs heeft verdiend en haar klasgenoot Rueven Malter - die hier een zeer korte rentree maakt - weigert deze dan ook resoluut. Men zegt dat de ‘yeshiva’ een slechte naam zou krijgen, als algemeen bekend zou worden dat een meisje de beste van de school is. Deze onrechtvaardige behandeling zal van grote invloed zijn op het verdere leven van Davita; ze zal een openbare ‘high school’ bezoeken uit onvrede met het joodse onderwijs. Toch keert ze de joodse wereld niet de rug toe: ‘Be discontented with the world. But be respectful at the same time.’ Respect en ontevredenheid met betrekking tot het onrecht in het leven zullen haar toekomst bepalen.

Potok lijkt in *Davita's Harp* eveneens een pleidooi te houden voor de verbeelding. Davita krijgt tijdens haar jeugd veel verhalen te horen, onder andere sprookjes en verhalen over de Amerikaanse pioniersvrouwen, die diepe indruk op haar maken. Verder leert zij de verbeeldingswereld kennen van de joodse schrijver en huisvriend Jakob Daw, die zijn ervaringen uit het verleden met pogroms in mysterieuze, sprookjesachtige vertellingen omzet. Zelf ontdekt Davita de waarde van de verbeelding bij het bestuderen van de joodse geschriften. Het lukt haar tegenstrijdigheden in teksten en commentaren op te lossen met behulp van haar verbeelding. Bovendien gebruikt ze literatuur bij het maken van haar door anderen hoog gewaardeerde werkstukken, zoals *1919* van John Dos-Passos, wat overigens niet door alle leraren op de juiste waarde wordt geschat. Aan het eind van het boek lezen we hoe Davita haar nieuwe zusje Rachel een verhaal begint te vertellen om zo de verbeeldling levend te houden. Al met al kan worden geconstateerd dat het werk van de joods-Amerikaanse auteur Chaim Potok zich na *Wanderings* in een interessante richting heeft bewogen. De laatste twee romans, *The Book of Lights* en *Davita's Harp*, kunnen niet in de laatste plaats minder voorspelbaar worden genoemd door een afwijkende ‘point of view’. Een ander kenmerk - van met name zijn meest recente boek - dat in dit opzicht van positieve betekenis is, betreft de ruimere aandacht voor de ideeën en levenswijze van niet-orthodoxe Amerikaanse joden. De ontwikkeling maakt dat de lezer met spanning uitziet naar de volgende roman van Potok.

Een kritische kanttekening moet worden geplaatst bij de keuze van de hoofdpersonen in de romans. Potok heeft steeds de ‘novel of education’ als model genomen; het proces van volwassenwording staat centraal, en een groot deel van elke roman speelt zich af op school. Hier blijken de joodse jongens en het joodse meisje vrijwel zonder uitzondering briljante leerlingen te zijn. Het valt te begrijpen dat Potok - die een doctorsgraad in de filosofie heeft - de scènes op de scholen benut om verschillende joodse ideeën te etaleren en tegen elkaar uit te spelen, maar het wordt op den duur eentonig om slechts te lezen over de jeugd van veelbelovende joden. Ze zijn jong, joods en Amerikaans; toch kunnen het niet allemaal ‘winners’ zijn.

Chaim Potok is behalve een vooraanstaand persoon in de joodse gemeenschap in de Verenigde Staten, ook een gerespecteerd romanschrijver. Met zijn zes realistische romans en zijn boeiende geschiedenis van het joodse volk weet hij terecht een breder publiek te interesseren voor de leefwijze en het culturele erfgoed van zijn volk. Ook actuele en meer algemene problemen krijgen hun plaats in zijn werk. Chaim Potok mag dan misschien niet zo'n sensationele joods-Amerikaanse schrijver zijn, vakmanschap en oprechtheid kunnen hem in ieder geval niet worden ontzegd.

Joop van Helmond
Wat zijn schrijvers?
Het oeuvre van I.S. Singer

‘Als iemand die je na staat sterft, is hij de eerste weken na zijn dood heel ver weg, zo ver weg als iemand die je dierbaar is maar zijn kan. Met de jaren komt hij weer dichterbij en kun je met hem leven. Zo gebeurde het met mij ook. Polen, het joodse leven in Polen, staat nu dichter bij me dan toen.’ Zo luidt het antwoord van Singer op de vraag van Philip Roth of hij niet bang was dat hij, toen hij uit Europa naar Amerika ging, de voeling met zijn materiaal zou verliezen.

Singer is Amerikaan en jood, maar maakt hem dat tot een joods-Amerikaans auteur? Singer heeft Saul Bellow eens gevraagd of hij zich als een joods schrijver beschouwt. Bellow antwoordde dat hij zich beschouwt als een Amerikaan die toevallig ook nog jood is.

Singer zelf noemt zich in de eerste plaats een Jiddische schrijver, geen joods schrijver. Voor hem is een joods schrijver iemand als zijn vader, die altijd over godsdienst schreef, maar Isaac schrijft te vaak over dingen die in de joodse religie slecht zouden vallen. Verder volstaat het een joods schrijver niet om de joodse mensen in New York of Chicago te kennen. Hij moet ook meer weten over de traditie. Je moet niet alleen je held kennen, maar ook de vader en grootvader van de held. In mijn geval ken ik de grootouders van de Amerikaanse jood, maar ik weet niet genoeg over de Amerikaan, omdat ik niet in Amerika ben opgegroeid. Dat zijn allemaal tekortkomingen die de tijd zal moeten opheffen.

Singer schrijft dan ook nooit over mensen die in Amerika zijn geboren, maar over immigranten als hij zelf. Hij, die werd geboren in 1904 in Leoncin in Polen, als de tweede zoon van Pinchas Mendel Singer, een arme chassidische rabbijn uit Tomaszow, en Bathsheba Zylberman, een rabbijnsdochter uit Bilgoraj. Thuis was religie, het judaïsme, ‘bijna de lucht die we inademden. Ik ben grootgebracht met drie dode talen - het Herbreeuws, het Aramees en het Jiddisch (de laatste wordt door sommigen niet eens als een taal beschouwd) - en in een cultuur die ontstond in Babylon: de talmoed. Het cheder waar ik les kreeg was een kamer waar de leraar at en sliep en waar zijn vrouw kookte. Daar leerde ik geen rekenen, aardrijkskunde, natuurkunde, scheikunde of geschiedenis, maar de wetten aangaande een ei dat op een hoogtijdag was gelegd en de offers die werden gebracht in een tempel die tweeduizend jaar geleden werd verwoest. Hoewel mijn voorvaderen zich al zes- of zevenhonderd jaar voor mijn geboorte in Polen hadden gevestigd, kende ik maar een paar woorden Pools. We woonden in Warschau in de Krochmalnastraat, die best voor een getto door zou kunnen gaan.’

In Warschau strekt zijn wereld zich aanvankelijk niet verder uit dan dat ‘getto’ en zijn enige vlucht is het balkon van de woning in de Krochmalnastraat, waar hij neerkijkt op het leven op de binnenplaats en vaag de grote levensvragen formuleert.

Isaacs vader trouwde op zijn eenentwintigste en werd door de sjtetl in Leoncin gevraagd hun rabbijn te worden, zonder dat hij daarvoor was opgeleid. Gedreven door geldnood wordt hij uiteindelijk rabbijn in Warschau, waar zijn gezin karig leeft van wat de geloofsgemeenschap hem geeft.

De *beth-din*, het rabbinaat, fungeerde in die tijd nog zoals in de dagen van de talmoed. Het was een mengsel van een rechtbank, een synagoge, een studiehuis en zelfs het toevluchtsoord voor hen die wilden praten en om advies kwamen over geestelijke en sociale problemen. Er werd getrouwd en gescheiden, er werden geschillen uitgevochten en uitspraken gedaan volgens de joodse moraal, en zij die Pinchas Mendel kwamen consulteren betuigden hun instemming met zijn 'uitspraken' door de punten van een zakdoek aan te raken. Het rechtvaardigheidsgevoel van Isaacs vader ondervond grote achting en Isaac liet geen gelegenheid voorbij gaan getuige te zijn van deze 'hoorzittingen.'

Isaac Bashevis Singer

Isaacs moeder had, voor ze op haar zeventiende trouwde, al veel gelezen en gestudeerd. Deze ‘geleerde’ rabbijnsdochter wordt in Singers boeken vaak beschreven als een wijze rebbetzin vervuld van twijfels. Ze las dagelijks de krant en assisteerde haar man vaak in moeilijke zaken voor de beth-din.

Zoals elk rechtgeaard joods jongetje bestudeerde Isaac op jesjiva en cheder de heilige boeken, de thora, de talmoed, de gemara. Maar uit de kasten van zijn vader maakte hij, aanvankelijk stiekem, kennis met de kabbala en ook het Boek des Verbonds, waarin allerlei wereldse zaken steeds werden teruggebracht tot door God geschapen gegevens. In die boeken wemelde het van demonen en engelen, dibboeks en boze geesten, kwade krachten en tovenarij.

Isaacs oudste broer, Jozua, bezat alle wereldsheid van zijn moeder en heette al gauw ‘afgedwaald van het recht pad’. De ‘heilige’ Mosje, zijn jongere broer, zou beslist zijn vader opvolgen. Isaac zelf verenigt beide kanten in zich. Het gemak waarmee hij in zijn werk van de synagoge naar het bordeel verhuist en serafim en dibboeks door elkaar laat lopen, moet zijn oorsprong vinden in de tweeslachtigheid die Isaac bij zijn ouders aantrof. Toch verstaat Singer de kunst om mystiek en het rationele niet klakkeloos aan elkaar te koppelen, hij draagt ze aan in een twijfel zaaiende antithese, waardoor een beeld en een sfeer ontstaan die tegelijk verlangen en ironie weergeven in zowel bovenaardse als wereldse zaken. Hij schept een wereld die soms aan Hieronymus Bosch doet denken en toch ook vertrouwd is.

> Ik bestond op diverse niveau's. Ik was een jongen die op cheder zat en tegelijk verdiepte ik me in de eeuwige vraagstukken. Ik zette vraagtekens bij de gemara en probeerde de mysteries van Zeno te verklaren. Ik bestudeerde de kabbala en speelde tikkertje en verstoppertje met de jongens op de binnenplaats. Ik was me ervan bewust dat ik heel anders was dan andere jongens en ik schaamde me daar diep voor. Ik las tegelijkertijd Dostojevski in een Jiddische vertaling en stuiverromannetjes die ik voor een kopeke in de Twardastraat kocht. Ik leed onder zware inzinkingen en was ten prooi aan hallucinaties. Mijn stemmingen wisselden snel. Nu eens was ik in extase en kort daarop slachtoffer van vertwijfeling. De oorzaak van mijn mistroostigheid was vaak dezelfde - diep medelijden met hen die leden en die door de generaties heen hadden geleden. Ik leefde in een wereld vol wreedheid. Ik werd niet alleen gekweld door het lijden van mensen, maar ook dat van dieren, vogels en zelfs insekten. Ik was nog een kind, maar ik had al dezelfde visie op de wereld als vandaag de dag - het was een enorm slachthuis, een grote hel. Van mijn broer las ik een boek waarin een hoofdstuk aan Malthus was gewijd. Malthus toonde op de allerduidelijkste wijze aan dat talloze wezens worden geboren om te sterven, omdat de wereld anders zo overvol zou raken dat iedereen zou verhongeren of worden doodgedrukt. Ik las deze waarheden, waarvan ik wist dat niemand ze kon ontkennen en tegelijkertijd had ik het gevoel dat ik vergif slikte. In de boeken van de kabbala vond ik enige troost. Omdat we zo ver afstonden van God en Zijn goedgunstigheid, had Hij ons het grootste geschenk uit Zijn schatkist gegeven - vrije wil. De wereld is, zou je kunnen zeggen, de zwakste schakel in Gods keten, en een keten is even sterk als zijn zwakste schakel.

Ook op andere manieren komt Isaac in contact met die gruwelijke wereld. Op slinkse wijze weet hij aan boeken te komen en leest de Jiddische schrijvers Mendele Mocher Sforim, Sjolem Aleichem, Jacob Cohen, maar ook Strindberg, Toergenjev, de Maupassant en Tolstoi. Hij maakt kennis met de filosofie van Spinoza, die een belangrijke invloed zal krijgen op zijn wereldbeeld. Zoals Singer zelf zegt komt zijn latere belangstelling voor Baruch Spinoza voort uit zijn pogingen de kabbala te bestuderen.

Het nettoresultaat is dat Isaac Singer vegetariër wordt en tot op de dag van vandaag een gelovig mens is die wordt geplaagd door grote twijfels.

Als de Eerste Wereldoorlog uitbreekt is Isaac tien jaar oud. In Warschau maakt het gezin Singer barre tijden door en in het jaar van Isaacs Bar Mitzvah, 1917, vertrekt hij met zijn moeder en zijn broer Mosje naar Bilgoraj, waar de familie van zijn moeder woont en het leven draaglijker is. Daar wordt Isaac opgenomen in een door de eeuwen onveranderde joodse traditie en hij zal zich de jaren in Bilgoraj herinneren als 'een kans om te aanschouwen hoe ons verleden werkelijk is geweest. Het leek of de tijd terugliep. Ik leefde midden in de joodse geschiedenis.' Zonder die jaren zou hij misschien nooit zijn eerste roman *Satan in Goray* hebben kunnen schrijven en ze bleken tevens een schatkist voor vele andere verhalen die hij later zou schrijven.

Pas als zijn broer Jozua, als redacteur van het tijdschrift Literarishe Bletter, hem een baantje als corrector aanbiedt, keert Isaac in 1923 terug naar Warschau. Ter aanvulling van zijn inkomen zet hij zich aan het vertalen in het Jiddisch van het werk van Knut Hamsun, Stefan Zweig en Erich Maria Remarque. Aarzelend biedt hij tevens zijn eerste korte verhalen ter publikatie aan bij kranten en tijdschriften en gebruikt daarvoor het pseudoniem Isaac Bashevis, de naam die is afgeleid van de voornaam van zijn moeder in het Jiddisch, Bas-Sjeva. Hij liet het Singer vallen om niet te worden verward en niet te teren op de reputatie van zijn broer Jozua.

Hoewel Isaac vaak op de Schrijversclub kwam had hij toch weinig echte vrienden en men herinnert zich hem als een soort kluizenaar, zij het een speciaal soort. Een kluizenaar met een hartstocht voor het leven, esoterische boeken, vrouwen en steeds nieuwe ervaringen. Een roodharige jongeman met blauwe ogen, met verlegen manieren, die het leven hartstochtelijk en tegelijk met een groot fatalisme benaderde.

> Passie is er altijd, in ieder mens, hoewel de kwaliteit en de kwantiteit bij ieder verschillen. Voor mij kan er zonder hartstocht geen literatuur bestaan. Passie

> betekent dat je de dingen diep voelt; of het nu gaat om seks of nationaliteit, als onze gevoelens hevig worden en we hartstochtelijk worden, toont de mens zich helemaal met al zijn goede en zijn slechte kanten. Het zijn hartstochtelijke mensen die anderen vernietigen, zich zelf te gronde richten, terwijl hartstocht mensen ook kan helpen. Als de mens hartstocht wordt ontzegd zijn we niet meer dan planten. Als je je te lang op iets concentreert raak je erdoor vervoerd en ga je je na een tijdje als een idioot gedragen. Ik kies altijd hoofdpersonen met een hartstocht voor iets, hetzij religie, of vrouwen, of mannen met een hartstocht voor andere mannen, of vrouwen die zich hartstochtelijk aangetrokken voelen tot andere vrouwen. Een onverschillig personage levert geen literatuur op. Ik ben iemand die hevige passies kent en als ik die al niet heb in werkelijkheid dan toch in heftige dagdromen. In mijn dromen bind ik de strijd aan met allerlei vijanden, denkbeeldig of echt. Niets is zo reëel als twee mensen die elkaar liefhebben, met elkaar naar bed gaan, samen kinderen krijgen en een leven opbouwen, binnen of buiten een huwelijk. Ik denk dat een boek schrijven zonder liefde zinloos is. Veel schrijvers hebben dat wel geprobeerd, maar het lukt niet, want alleen door liefde wint een schrijver aan hartstocht en daardoor wordt literatuur gemaakt die de naam waardig is.

Singer beschrijft veel in zijn werk uit zijn eigen leven en met de nodige verdichting vrijwel altijd naar waarheid. Zo ook over zijn liefdes, de dwaasheid van hartstochtelijke verhoudingen, de hartstochtelijkheid van de dwaasheid die hem reëeler voorkomt dan de grote liefde.

Tussen Sjosja, het meisje uit zijn jeugd en Runya (haar ware naam onthult hij niet), de moeder van zijn enige zoon, ligt een hele reeks verhoudingen die vrijwel allemaal hun neerslag hebben gevonden in zijn werk. De joodse jongen, wiens vroegste ideaal was nog eens te trouwen met een vrome ‘joodse dochter die nog maagd was’, groeide uit tot een man voor wie eenkennigheid, orthodoxie en monogamie niet strookten met zijn ‘protest tegen een macht zo groot als God zelf.’ Als in 1935 zijn vriendin Runya met zijn zoon Israël naar Rusland wil, kiest Isaac voor Amerika, waar zijn broer Jozua inmiddels naam heeft gemaakt en hem in het zadel kan helpen. Rusland bleek niet het beloofde land en zijn zoon komt met zijn moeder uiteindelijk in Palestina terecht, ongeveer te zelfder tijd dat de moeder van Singer met zijn broer Mosje waren dood gevroren in een Russische trein. Isaac Singer zal zijn zoon pas twintig jaar later terugzien. Isaacs vader sterft vier jaar na hun laatste ontmoeting in Warschau. Dat bezoek van zijn vader aan Warschau wordt in Op Zoek ontroerend beschreven.

In Polen verscheen Singers werk in het Jiddisch, meestal als feuilleton in kranten en tijdschriften. In boekvorm verscheen in 1935 alleen *Shoten an Goray* (Satan in Goray). Als Singer in datzelfde jaar via Parijs in Amerika aankomt is een van zijn eerste teleurstellingen het feit dat het Jiddisch daar vrijwel niet meer wordt gesproken. Bovendien beweren uitgevers dat niemand zit te wachten op verhalen over dibboeks en boze geesten, noch over het leven van twee eeuwen terug in het oude Polen. Tevens merkt hij dat hij zijn greep op het Jiddisch verliest. Hij voelde zich als een geweldige minnaar die ineens impotent was geworden.

> Op mijn dertigste was mijn rode haar uitgevallen, had ik waterige blauwe ogen, gezwollen oogleden, ingevallen wangen en een uitstekende adamsappel. Mijn huid was ziekelijk bleek, mijn neus dun en wit, mijn kin puntig en mijn borst plat. Vaak vond ik dat ik er net uitzag als een uit mijn eigen verhalen gestapte kobold.

In Amerika duurt het lang voor Singer weer aan het schrijven komt. *Di Familie Mushkat*, waaraan hij begint na de plotselinge dood van zijn oudste broer in 1944, verschijnt in 1950 tegelijk in het Jiddisch, het Engels en het Hebreeuws. Singer is dan al zeven jaar Amerikaans staatsburger en tien jaar getrouwd met Alma Wasserman. Op het autobiografische *Main Tatn's Beth-Din Shtub* (In My Father's Court) na is het het laatste werk dat in boekvorm in het Jiddisch verschijnt. Tot op de dag van vandaag wijkt Singer echter niet af van zijn gebruik om eerst zijn verhalen en romans gedeeltelijk of in delen in het Jiddisch te publiceren alvorens er een Jiddische vertaling van komt.

Op de vraag waarom hij nog steeds in het Jiddisch schrijft antwoordt Singer: 'In de eerste plaats schrijf ik graag spookverhalen en wat past er beter bij een spook dan een uitstervende taal? Hoe doder de taal des te levender het spook. Spoken zijn dol op het Jiddisch, ze spreken het allemaal. In de tweede plaats geloof ik in de wederopstanding. Ik ben er zeker van dat de Messias spoedig zal komen en dat miljoenen Jiddisch-sprekende joden op een dag uit hun graf zullen opstaan, en de eerste vraag die dan zal worden gesteld is, "wat voor nieuwe Jiddische boeken zijn er de laatste tijd uitgekomen?" In de derde plaats is het Herbreeuws tweeduizend jaar lang een dode taal geweest en op een dag is ze opeens weer tot leven gekomen. Wat er met het Hebreeuws is gebeurd kan ook met het Jiddisch gebeuren, alleen heb ik geen flauw idee hoe. In de vierde plaats is het Jiddisch de enige taal die ik echt goed ken. Dat is natuurlijk een ondergeschikte, maar toch een goede reden. Over het Jiddisch als taal bestaan dezelfde misverstanden als over de "sjtetl". Er wordt gezegd dat het Jiddisch zo apart zou zijn, dat het idiomatisch onvertaalbaar is. Dat is helemaal niet zo. Ik vind het een taal als ieder andere taal. Natuurlijk bestaat er een verband met het joodse leven, net zo goed als het Engels verbonden is met de Engelsen en het Turks met de Turken. Het gaat er alleen om wat je in die taal schrijft. Je kunt dat goed doen of slecht.' Overigens ontstaan de meeste vertalingen van Singers werk uit het Engels, dat op haar beurt vaak op rekening komt van Joseph Singer, de neef van Isaac. Voor Singer is echter die Engelse vertaling bijzonder belangrijk, want hij brengt tijdens de vertaling veel wijzigingen aan en voegt er stukken aan toe en schrapt in de oorspronkelijke tekst. 'Daarbij vergeet ik nimmer de uitlating van de kabbalisten: de mens heeft

tot taak zijn vergissingen te verbeteren die hij in deze wereld en in vorige levens heeft gemaakt,' aldus Singer in zijn voorwoord bij zijn meest recente verhalenbundel *The Image* (De Echtscheiding).

> Theoretisch kan joodse literatuur in elke taal geschreven worden. Niettemin is het een feit dat joodse kunst het sterkst is als de joden hun eigen specifieke leven leiden, hun eigen taal spreken, hun eigen gewoontes cultiveren en hun eigen tradities aanhouden. Hoe rijker de voedingsbodem, des te sterker wordt de plant. Assimilatie is een schrale bodem voor creativiteit. Nog niemand heeft ooit een groots werk geschreven over geassimileerde mensen, en zelfs als een schrijver erin slaagt om er een goed portret van te schilderen, moet hij zich zelf wachten voor assimilatie.

Tijdens een ontmoeting met Menahem Begin in New York, na de bekendmaking van de toekenning van de Nobelprijs, ziet Singer kans om de monoloog van de minister-president even te onderbreken om te zeggen dat hij vindt dat in Israël te lang is neergekeken op het Jiddisch, dat eigenlijk de tweede taal zou moeten worden in dat land. Gevraagd naar het verband tussen de toekenning van de Nobelprijs voor de Vrede aan een Pools-joodse politicus (Begin samen met Sadat) en de prijs voor de Literatuur aan een Pools-joodse schrijver, antwoordt Singer dat er geen verband bestaat. 'Ik wil vrede in Israël, of Begin nou een prijs krijgt of niet. Ik heb de prijs gekregen voor iets wat ik al heb gedaan, Begin en Sadat hebben hem gekregen voor iets wat ze nog moeten doen.' Ik heb er eens de geschiedenis van de Nobelprijs op nageslagen die recent is gepubliceerd door een lid van de Akademie, Kjell Espmark, en vond mijn vermoeden bevestigd dat de bekroning van Singer in 1978 de kentering inluidt bij de Nobel-jury naar het bekronen van 'onbekende' schrijvers.

Singer schreef tot dusver zeven romans, vijftien verhalenbundels voor kinderen en nog eens dertien bundels korte verhalen. Hij heeft altijd een voorkeur gehad voor het korte verhaal, waarin hij zich sterker voelt dan in zijn romans, omdat hij minder gevaar loopt te verzanden in het soort intellectualisme dat voor hem bepaalde boeken onverteerbaar maakt. Hij is de meesterverteller op de korte baan, die amuseert en voor alles de aandacht van de lezer wil vasthouden. 'Wat zijn schrijvers?' zegt Aaron Greidinger (alias Singer?) in Shosha. 'Hetzelfde soort kunstenmakers als goochelaars. Op de keper beschouwd heb ik meer bewondering voor iemand die een ton op zijn voet kan laten balanceren dan voor een dichter.'

Iets van de afschuw voor het intellectualisme is terug te vinden in de redenen die Singer opgeeft voor het schrijven van kinderboeken. Toen hij de National Book Award kreeg voor een verhaal over zijn eigen jeugd, *A Day of Pleasure*, vatte hij de vijfhonderd mogelijke redenen samen in een tiental: 'Kinderen lezen geen recensies, ze zijn niet op zoek naar hun identiteit, ze lezen niet om zich te bevrijden van schuld of vervreemding, ze zitten niet verlegen om psychologie, ze hebben een hekel aan sociologie, ze proberen niet om Kafka of *Finnigans Wake* te begrijpen, ze geloven nog in God, het gezin, engelen, duivels en heksen, ze zijn dol op spannende verhalen, niet op commentaren, richtlijnen en voetnoten, als een boek ze verveelt geeuwen ze openlijk zonder schaamte of vrees kenners voor het hoofd te stoten, en tot slot

verwachten ze van hun geliefde schrijver niet dat hij de mensheid zal verlossen. Alleen volwassenen koesteren dat soort illusie.'

Denkt Singer bij het schrijven aan zijn lezers? Zijn antwoordt klinkt als een credo:

> Voor mij gelden drie voorwaarden om tot een boek of een verhaal te komen. Het moet een verhaal zijn met een begin, een midden en een slot. Ik moet ook de drang voelen om het te schrijven en soms ontbreekt die. Maar de belangrijkste voorwaarde is de overtuiging of minstens de illusie dat alleen ik dit verhaal kan schrijven. Als ik het gevoel heb dat een ander het ook zou kunnen begin ik er niet aan. Dan is het niet mijn verhaal. Het enige publiek waarvan ik me bewust ben - lach niet - ben ik zelf. Ik moet me zelf kunnen onderhouden. Ik moet kunnen schrijven met een gevoel dat mensen alles weten wat ik ook weet - ik schrijf niet voor vreemden.'

De meeste citaten zijn ontleend aan:

Paul Kresh, Isaac Bashevis Singer, *The Magician of West 86th Street*
The Passions of Isaac Bashevis Singer, een film van Erwin Leiser
Irving H. Buchen, *Isaac Bashevis Singer and the Eternal Past*
Isaac Bashevis Singer, *Op Zoek* (de vertaling van *A Little Boy in Search of God/ A Young Man in Search of Love*)

En uiteraard Singers overige werk.

Jos Radstake
Het geval Crump
Ludwig Lewisohn en ‘The case of Mr. Crump’

Het geval Crump Ludwig Lewisohn en The Case of Mr. Crump

Als er op een boek staat ‘An incomparable masterpiece’ en de lezer heeft noch van dat boek, noch van de schrijver ooit gehoord, dan kan ik mij voorstellen dat hij geneigd is te denken: ‘Nou, nou.’ Als dan bovendien blijkt dat die kwalificatie van niemand minder dan van Sigmund Freud afkomstig is, zal de lezer concluderen dat het niet waarschijnlijk is dat hij een onbeduidend boek in handen heeft.

In 1985 verscheen in de reeks Penguin Modern Classics *The Case of Mr. Crump* van Ludwig Lewisohn. Op de cover van deze uitgave staat: ‘An incomparable masterpiece’ - Sigmund Freud. De uitgave bevat een voorwoord van Thomas Mann.

Van de titel *The Case of Mr. Crump* had ik nog nooit gehoord; de naam Lewisohn was mij niet bekend. Ik las *The Case of Mr. Crump* en ik was niet teleurgesteld. Integendeel, ik vond het een geweldig boek. Van deze schrijver wilde ik beslist meer lezen. Naast *The Case of Mr. Crump* heeft de joods-Amerikaanse schrijver Ludwig Lewisohn nog dertig andere boeken geschreven: autobiografie, fictie, letterkundige studies en studies op het gebied van het jodendom.

Maar het bleek niet zo gemakkelijk aan ander werk van Lewisohn te komen. Van Lewisohn is nog maar een beperkt aantal titels leverbaar. Bibliotheken konden mij slechts aan een paar boeken van hem helpen. Gelukkig waren daar twee van de drie delen autobiografie bij, *Up Stream, An Autobiography* (1923) en *Mid-Channel, An American Chronicle* (1929) (Van dit laatste boek las ik de achtste druk van juli 1929, in vijf maanden was dit boek zeven keer herdrukt). Het derde deel autobiografie, *Haven* uit 1940, dat uit dagboekaantekeningen van een huwelijksreis bestaat - Lewisohn schreef dit boek samen met zijn tweede vrouw - was in diverse bibliotheken niet te krijgen. De boeken van Lewisohn die ik wel via bibliotheken te pakken kreeg, zijn de laatste jaren nauwelijks gelezen. De ingeplakte velletjes met ‘Terugbezorgen uiterlijk’ bevatten in sommige gevallen zelfs als laatste stempel een datum uit de jaren vijftig.

Van de boeken die ik van Lewisohn gelezen heb, vond ik *The Case of Mr. Crump* verreweg het beste. Vanwege deze roman uit 1926 is dit artikel geschreven. Voordat ik op *The Case of Mr. Crump* inga, wil ik een schets geven van Lewisohns leven. Daarbij baseer ik mij vooral op *Up Stream* en *Mid-Channel.* Een paar gedeelten van de biografische aantekeningen zijn vooral van belang in verband met *The Case of Mr. Crump.* Over de jaren na 1929 moet ik korter zijn. In twee gevallen zal ik aandacht besteden aan andere romans van Lewisohn, te weten aan *Don Juan* uit 1923 en aan *The Island Within* uit 1928.

Biografische aantekeningen

Op 30 mei 1882 werd Ludwig Lewisohn in Berlijn geboren als zoon van Jaques en Minna Lewisohn. De vader van Ludwig was werkzaam in de textielindustrie; als weverspatroon zorgde hij voor de bescheiden inkomsten van zijn gezin.

De Lewisohns, hoewel een familie van 'Jews of unmixed blood and descent', assimileerden zich in hoge mate met het Duitse volk. Terwijl Ludwigs grootvader van moederszijde nog rabbinale functies had bekleed - orthodox was hij niet - stelt Lewisohn in het eerste deel van zijn autobiografie, *Up Stream*, na enkele bladzijden al vast dat zijn familie 'seemed to feel that they were Germans first and Jews afterwards' (*Up Stream*, 17).

Nadat Ludwigs vader geërfd geld (van zijn pleegvader) op een ongelukkige manier had geïnvesteerd in een importonderneming van Italiaanse vruchten - iets waar hij totaal geen verstand van had, zodat er veel geld verloren ging - besloten vader en moeder Lewisohn en enige zoon Ludwig te emigreren naar Amerika. Ludwig was toen acht jaar oud.

De Lewisohns vestigden zich, na een oponthoud van twee jaar in St. Mark's (South Carolina), in Charleston (S.C) (Queenshaven in *Up Stream,* de plaats die ook een rol zou gaan spelen in *The Case of Mr. Crump*). Evenals Jacob Levy, de vader van de hoofdpersoon Arthur Levy in *The Island Within* na zijn emigratie uit Duitsland, ging Lewisohns vader in de meubelhandel.

Ludwig Lewisohn kreeg een Amerikaanse opvoeding. Hij trad toe tot de Methodistische kerk; gedurende zijn High Schooltijd zou hij tot deze kerk blijven behoren. In hoofdstuk 3 van *Up Stream*, 'The Making of an American', zegt Lewisohn dat hij op vijftienjarige leeftijd 'an American, a Southener and a Christian' was. Zijn 'Americanization' beschouwde hij als compleet. De jonge Lewisohn nam afstand van alles wat joods of Duits was. Na de High School ging Lewisohn naar de universiteit van Charleston om daar letterkunde - met als specialisatie Engels - te studeren. Een groot gedeelte van *Up Stream* vertelt over Lewisohns studies en zijn intellectuele ontwikkeling. Daarbij onthoudt Lewisohn zich af en toe niet van het tonen van enige zelfingenomenheid. Als Lewisohn bijvoorbeeld vertelt over een nieuwe docent aan 'The College of Queenshaven' zegt hij: 'The

average student didn't like him; to the exceptional student he came at once to mean much. To me - everything.' Zo zijn er wel meer plaatsen aan te wijzen waar blijkt dat Lewisohn weinig afstand tot zichzelf in acht neemt. Naar mijn idee is dit een tekort dat enigszins afbreuk doet aan dit deel autobiografie. Desondanks is het boeiend Lewisohn in zijn intellectuele groei te volgen.

Lewisohn ontwikkelde een passie voor de Engelse literatuur. Succesvol studeerde hij aan de universiteit van Charleston, daarna aan Columbia University (New York). Aan beide universiteiten behaalde hij een M.A. Zijn eerste publikaties kwamen tot stand.

Niets leek een academische carrière in de weg te staan. Lewisohns jongensdroom, 'a professor of English literature' te worden, zou in vervulling gaan. Groot was de desillusie toen vlak voor zijn promotie - zijn dissertatie was vrijwel gereed - bleek dat hij in zijn carrière belemmerd werd vanwege zijn joodse afkomst. Dat in een democratisch land als Amerika, dat zich erop voor liet staan vrij van antisemitisme te zijn, dat juist daar zijn afkomst tot een belemmerende factor werd, vervulde Lewisohn met grote verontwaardiging. Uit woede weigerde hij te promoveren.

Lewisohn verliet de universiteit waar hij zijn dissertatie voorbereidde (in 1914 zou hij alsnog de doctorstitel verwerven). Hij aanvaardde een redactionele baan en begon verhalen en romans te schrijven. Inmiddels - in New York was daar een hartstochtelijke liefdesrelatie met een meisje, waarvan de naam niet onthuld wordt, aan voorafgegaan - trad hij voor de eerste maal in het huwelijk. Over zijn echtgenote, Mary, die tussen *Up Stream* (1923) en het tweede deel autobiografie, *Mid-Channel* (1929) ineens verdwenen is, vertelt Lewisohn niet veel. In Kunitz & Haycraft: *Twentieth Century Authors* staat vermeld dat Lewisohn in 1906 met Mrs. Mary Arnold (Crocker) Childs trouwde ('a dramatist and poet under the pseudonym of 'Bosworth Crocker'), van wie hij in 'about 1925' scheidde, vier jaar voor de publikatie van *Mid-Channel.*

Door de bemiddeling van vrienden kreeg Lewisohn in 1910 alsnog een positie aan de universiteit (Wisconsin; Monroe in *Up Stream*). Hij doceerde daar Duitse taal- en letterkunde (ofschoon hij zich daar 'insufficiently prepared' voor achtte; zijn 'philological training (...) had all been from the point of view of English' (*Up Stream*, 146)). De periode in Wisconsin was slechts van korte duur. Na een jaar aanvaardde Lewisohn een functie aan de universiteit van Central City (±Ohio State University). Daar zou hij tot halverwege de Eerste Wereldoorlog Duits doceren. Toen Amerika in de Eerste Wereldoorlog betrokken raakte, kwam Lewisohn in moeilijkheden vanwege zijn pacifistische ideeën en Duitse sympathieën, die echter uitsluitend betrekking hadden op het Duitse culturele erfgoed. Zijn Duitse afkomst werkte daarbij niet in zijn voordeel. Met een sabbatsjaar als dekmantel werd Lewisohn ontslagen.

Na de periode in Central City, moest Lewisohn zich aan een 'private school' in New York (Harley School) verbinden om in zijn en Mary's levensonderhoud te voorzien. Uitsluitend kinderen van gefortuneerde ouders 'genoten' zijn lessen Latijn en Engels. Na drie dagen had Lewisohn al in de gaten dat hij 'the lowest depths of civilization' betreden had.

Ludwig Lewisohn

Na 'a black year', waarin bovendien zijn vader overleed - zijn moeder was in de Central City-periode gestorven - verliet Lewisohn Harley School en kreeg hij een andere baan, die hij in *Up Stream* omschrijft als 'an occupation for which I am reasonably well fitted and which I found more satisfying to the mind than any in which I had yet engaged.' (*Up Stream*, 230). Deze functie kreeg hij na de Eerste Wereldoorlog en hoewel Lewisohn er geen nadere mededelingen over doet, moet het hier wel gaan om zijn redacteurs-functie bij de Nation, waar hij aanvankelijk als 'dramatic critic' begon.

Up Stream eindigt met Lewisohn scepsis over assimilatie - zijn joodse bewustzijn had zich, mede onder invloed van de belemmeringen die hij ondervonden had, geleidelijk ontwikkeld - en met zijn sombere visie op de jaren van na de Eerste Wereldoorlog.

Mid-Channel, Don Juan en The Island Within

Het tweede deel autobiografie, *Mid-Channel*, *An American Chronicle*, vertelt vanaf de periode dat Lewisohn 'associate editor' bij de Nation was. Hoewel Lewisohn de naam van zijn eerste vrouw, Mary, niet meer noemt, worden de eerste hoofdstukken van *Mid-Channel* overschaduwd door de nawerking van de mislukte huwelijksrelatie. De titel van het eerste hoofdstuk van *Mid-Channel*, 'Journey's End', is tekenend voor de gemoedsgesteld-

heid van Lewisohn in die periode; een afrekening met zijn vroegere leven vindt hier plaats.

Lewisohn theoretiseert over huwelijk, echtscheiding, rechtspraak en publieke opinie. Hij zet zich af tegen puriteinse opvattingen van het huwelijk. Lewisohn acht het een slechte zaak, dat huwelijk en echtscheiding door strenge wetten geregeld worden. Dergelijke wetten zouden zich moeten beperken tot 'strictly economic aspects', vindt Lewisohn. De zin van de talloze besprekingen met advocaten ontgaat Lewisohn. 'The whole thing was literally like an evil dream to me, because it had a dream's shocking union of pain and unreality. My entire self repudiated these negotiations. What was there to negotiate?' (*Mid-Channel*, 58, 59). Op bladzijde 14 van *Mid-Channel* zegt Lewisohn: '(...) I was in the grip of a private woe which the pressure of Puritan law and custom and public opinion made it almost impossible to escape.' Dat Lewisohn onder de in de jaren twintig zo moeizame echtscheidingsprocedures heeft geleden, wordt door een en ander wel duidelijk.

Ondanks alles wat Lewisohn over het huwelijk en de echtscheiding zegt, kan ik mij niet aan de indruk onttrekken dat hij bewust meer verzwijgt dan onthult. Het is alsof hij zich verschuilt achter opvattingen van algemene aard en zich verder beperkt tot de persoonlijke gevolgen; 'the private woe'. Waarom Lewisohn en Mary uit elkaar zijn gegaan, daarover spreekt hij zich niet uit. Het verzwijgen van redenen is des te hinderlijker, omdat het zes jaar eerder verschenen *Up Stream* geen aanleiding gaf te veronderstellen dat het huwelijk een dergelijke uitkomst zou bieden. Dat de continuïteit hier enigszins zoek is, vind ik jammer. Met het oog op *The Case of Mr. Crump* was ik toch wel geïnteresseerd in het hoe en waarom van de echtscheiding.

De relatie die Lewisohn rond 1923 met 'Thelma' begon (Kunitz & Haycraft: Thelma Spear) zal zijn huwelijk zeker niet ten goede zijn gekomen. Het is niet uitgesloten dat deze relatie een aanleiding tot de echtscheiding rond 1925 vormde. De roman die Lewisohn in 1923 publiceerde, *Don Juan*, hoewel niet 'externally mimetic in character' (*Mid-Channel*, 66) geeft een bodem aan deze veronderstelling. Zeker is dat in de roman *Don Juan*, die Lewisohn in niet meer dan 29 dagen schreef, nogal wat van zijn huwelijksproblematiek verwerkt moet zijn.

Don Juan, dat in 1926 ook in Nederland verscheen, (bij Johan Mulder's uitgeversmaatschappij Gouda, in de vertaling van M. Denekamp) is hier bovendien om een andere reden interessant. In *Mid-Channel* zegt Lewisohn dat *Don Juan* 'proved to be the slight preliminary sketch for a later work of very different extent and weight and calibre'. Dit 'later work' dat voor het jaar van de publikatie van *Mid-Channel* geschreven is (1929), kan niet anders dan *The Case of Mr. Crump zijn.*

Don Juan behandelt het thema van een man die zich belemmerd voelt in een door hem als beklemmend ervaren huwelijk en die zijn toevlucht zoekt bij twee elkaar opvolgende maîtressen. De echtgenote, Elise Curtis, maakt het haar man, Lucien Curtis, onmogelijk van haar te scheiden. Zonder haar toestemming kan er geen echtscheiding plaatsvinden. Lucien onderhoudt een relatie met Helga Strong (evenals Lewisohns vriendin, Thelma Spear, een niet onverdienstelijk zangeres). De publieke opinie en de familiedruk maken deze relatie echter onmogelijk, zodat Helga, meegenomen door haar moeder, uit New York moet verdwijnen. Gunstige gevolgen voor het huwelijk van Lucien en Elise levert dit niet op. Lucien zoekt zijn toevlucht bij een andere vrouw, Grace von Lahn. Maar de uitkomst is dezelfde; Luciens huwelijk

verbiedt ieder buitenechtelijk contact, terwijl Elise nooit zal toestemmen in een scheiding.

Ook in *Don Juan* komen de bezwaren tegen de Amerikaanse huwelijkswetgeving naar voren, net zoals in *Mid-Channel.* Ook het latere *The Case of Mr. Crump* kan opgevat worden als één lange aanklacht tegen de wetten op het gebied van huwelijk en echscheiding. ‘De praktijk moet de wet voortbrengen’, beweert Lucien in *Don Juan*, maar dat is het laatste wat hier gebeurt. Elise blijft aan het huwelijk vasthouden, daarmee iedere levensvatbare relatie voor Lucien blokkerend. Voor Lucien Curtis zit er niets anders op dan naar Europa te vluchten.

Evenals Lucien Curtis, besloot Lewisohn - samen met Thelma - Amerika te verlaten. Afgezien van persoonlijke redenen, werkten Lewisohns contacten met vooraanstaande zionisten als Kurt Blumenfeld en Chaim Weizmann (de man die in 1948 de eerste president van Israël zou worden) mee aan dit besluit. Door deze contacten namelijk, werd Lewisohns belangstelling voor het Zionisme, die toch al in hem leefde, aangewakkerd. Weizmann drong er bij Lewisohn op aan naar Polen en Palestina te gaan en daarover te schrijven. Dat heeft Lewisohn gedaan in *Israël* (1925). In *Mid-Channel* schrijft hij:

> I wrote *Israel* at all events in order to contribute what little I could to the growth of a higher degree of solidarity and so of freedom and of self-respect among the Jews of America... To me in my own person, the land of Palestine had a deeper and subtler message. Here, at last, was my earth. I felt it at once. I knew. (*Mid-Channel*, 92, 93).

De reizen van Lewisohn bleven niet tot Polen en Palestina beperkt. Hij verbleef korte tijd in Engeland; In *Mid-Channel* vertelt hij van Nederland slechts dat hij in Hoek van Holland de ‘Mitropa express’ besteeg. Voor het eerst sinds zijn jeugdjaren zag hij Duitsland terug; Berlijn. Hij bezocht Rome en verbleef gedurende achttien maanden in Wenen, waar hij in aanraking kwam en bevriend raakte met beroemde mensen uit die tijd (- ‘Freud was too ill that year to see anyone, but sent us the friendliest messages -’). Na de tijd in Wenen, vertrokken Lewisohn en Thelma naar Frankrijk, om zich in Parijs te vestigen. Daar schreef hij, zoals hij zelf zegt, zijn beste boeken; ‘my chief tribute to France must be the work I have done here - work long planned, long deferred, executed at last here (...)’.

In ‘Workshop’, het vijfde hoofdstuk van *Mid-Channel*, waarin Lewisohn ingaat op de werken die hij in Parijs schreef, brengt hij ook *The Case of Mr. Crump* ter sprake. Ik kom hier nog op terug. In hetzelfde hoofdstuk spreekt

Lewisohn over dat andere belangrijke boek dat hij in zijn Parijse tijd schreef: *The Island Within.*

The Island Within is Lewisohns eerste ‘joodse roman’, d.w.z. een roman met een joods onderwerp. Ik zeg dit laatste zo nadrukkelijk, omdat Lewisohn er verschillende keren op wijst dat - ook al behandelde hij geen joodse onderwerpen - hij bewust als jood schreef. Volgens Lewisohn wordt kunst getint door ‘ethnic colours’: ‘I trust that I do indeed write Hebrew in more or less passable American English’ (*Mid-Channel*, 26)

‘I discovered that my true self is a Jewish self’, zegt Lewisohn in *Mid-Channel.* Daarmee is tegelijkertijd het thema van *The Island Within* aangeduid. Dit boek gaat niet over de assimilatie van joden in de Amerikaanse maatschappij, maar juist over het onvermogen te assimileren. De hoofdpersoon Arthur Levy, hoofdpersoon hoewel hij pas op bladzijde 75 van *The Island Within* geboren wordt, ontdekt dat hij niet om zijn ‘Jewish self’ heenkan.

De roman volgt een familielijn vanaf 1840 in Polen. Deze familielijn mondt - via Duitsland - in de jaren twintig in Amerika uit bij Arthur Levy. Iedere generatie waarover verhaald wordt, probeert zich een stap verder te verwijderen van het jodendom. Iedere generatie probeert traditionele waarden achter zich te laten, zich zelfs geheel te bevrijden van een joods bewustzijn, totdat de onlosmakelijkheid met het jodendom manifest wordt in de figuur van de psycho-analiticus Arthur Levy, voor wie het jodendom aanvankelijk slechts een vage, via de ouders overgeërfde herinnering was.

The Island Within is opgebouwd uit negen boeken. Behalve boek acht en negen, begint ieder boek met een beschouwend hoofdstuk, dat met het jodendom te maken heeft (Boek één zelfs met twee van dergelijke hoofdstukken, waarbij de verteller hoofdstuk twee laat beginnen met: ‘“But we have paid two-and-a-half dollars for a story, not for a treatise.” “Have patience, reader; the story is coming - (...)”. Het eerste (beschouwende) hoofdstuk van boek vijf bevat een indrukwekkend beeld van het jodendom, dat ik hier wil overnemen:

> For Jewishness is like that Hound of Heaven described by the poet. It tracks you through the universe; it lies in ambush from without and within. You think you have achieved a perfection of protective mimicry and on the lips of your dearest friend you see the unformed syllable, Jew...

Ook in het verhaal van *The Island Within* zijn er joden die zich proberen te verschuilen achter een “protective mimicry”.

“Aren't we much more *like* other people than we are *unlike* them?” vraagt Arthur Levy halverwege het boek. Maar deze vraag berust op een misvatting, want in het werk van Lewisohn slagen alle immigranten er op een gegeven ogenblik in Amerikanen te worden, behalve de joden, ondanks hun heldhaftige pogingen tot “Americanization”. Van een door zelfdoding omgekomen vriend zegt Arthur: “He was trying to shout down his Jewish soul”. Maar zoiets lukt niet bij Lewisohn; assimilatie is een dwaling, “protective mimicry” een schijn.

De woorden van Jacob Levy, Arthurs vader “What I don't like is Jews who pretend they're something else” komen ook terug in het slot van *The Island Within*: “I don't think that Jews who try not to be Jews do themselves any good in the eyes of

intelligent people. There's something wrong with a man who betrays his own kind" (265). Om tot een dergelijk inzicht te komen, moet ook Arthur Levy door een "Jewish anti Jewish complex" heen, - het cynisch gestelde' (...) the Jews are the worst anti-Semites' (189) heeft alles met een dergelijk complex te maken. (Overigens komt een dergelijk idee vaker voor in het werk van Lewisohn, bijvoorbeeld in *Trumpet of Jubilee* (1937): 'Since you hate the Jew in yourself you hate all Jews.')

Tijdens het huwelijk komt Arthur Levy's joodse identiteit - hoe lang ook ontkend - dwingend naar voren. Na enige jaren huwelijk besluiten hij en zijn niet joodse (Goyish) vrouw - een onafhankelijk schrijfster - dat zij niet bij elkaar passen, omdat hun verschillende afkomst onverenigbaar blijkt. Als dit besluit genomen is, stelt Arthurs vrouw, Elizabeth Knight, vast, dat Arthur haar één 'injustice' aandeed. 'What's that?' vraagt Arthur. Zij antwoordt:

> Through your ignorance of yourself. You didn't know you were going to resurrect the Jew in you.' Arthur antwoordt: 'You're right, Elizabeth, quite right. But really I didn't even have to resurrect the Jew. I just put away a pretense - a stubborn, hard, protective pretense. But no more.' (263).

Arthur althans is er ten slotte in geslaagd het 'projective mimicry' te doorbreken.

Wanneer zijn vader, Jacob Levy, Arthurs plannen om te scheiden en zijn besluit terug te keren tot het jodendom verneemt, zegt hij - in zijn tot het laatst toe Duits gekleurde uitspraak van het Engels: 'My cheneration tried to pull down de house of Israel; may be yours vill build it up again...'

In *The Island Within* moet Lewisohn heel wat van zijn eigen familiegeschiedenis en van zijn bewustwording van zijn joodse identiteit verwerkt hebben. Daarom - maar ook omdat ik *The Island Within* een mooi boek vind - heb ik hier een paar hoofdlijnen van dit boek aangegeven. Terug naar Lewisohns leven. *Mid-Channel* bevat na 'Workshop' weinig opvallende biografische evenementen. Het hoofdstuk 'African interlude' vertelt nog over de reis van Lewisohn en Thelma naar Noord-Afrika, een 'story of travel and observation', die hier verder van weinig belang is.

Mid-Channel is niet alleen een levensgeschiedenis, het is ook 'a history of a mind' zegt Lewisohn in de epiloog. Dit aspect staat centraal in de slothoofdstukken van *Mid-Channel.* Aan die hoofdstukken, die reflekties over uiteindelijke waarden bevatten, over het christendom en vooral over Lewisohns zich verder verdiepen in het jodendom ('The great study'), moet ik - hoe interessant ook - hier voorbijgaan.

1929-1955

Voor de periode in Lewisohns leven, na *Mid-Channel*, die van minder belang voor dit artikel is, baseer ik mij op encyclopedische informatie en op de inleiding van Stanley F. Chyet tot *The Island Within.* Tot halverwege de jaren veertig zou het duren, voordat Lewisohn met Thelma Spear naar Amerika terugkeerde. Thelma, die naast zangeres ook dichteres was, hield in Parijs een literaire salon. Naar aanleiding hiervan wijs ik op de vele belangrijke schrijvers die Lewisohn in zijn leven ontmoette en met wie hij bevriend raakte (de schrijver van het voorwoord van *The Case of Mr. Crump* noemde hij in *Mid-Channel*: 'my great friend Thomas Mann'.)

Gedurende de jaren dertig ontwikkelde Lewisohn zich tot een steeds vuriger zionist. Hij raakte steeds meer geïnteresseerd in het joodse erfgoed en het joodse traditionalisme. Naar zijn mening zou Amerika voor joden nooit 'een thuisland' worden, maar altijd een ballingsoord blijven. Nooit zou Amerika Zion kunnen vervangen. Nog heftiger keerde Lewisohn zich tegen assimilatie van Amerikaanse joden; dat dit mede veroorzaakt werd door zijn eigen ervaringen in Amerika, ligt voor de hand. Lewisohn uitgesproken ideeën over het jodendom en zijn visie op Amerika ondervonden nogal wat tegenstand. Dit had tot gevolg dat Lewisohns latere werk een toon van zelfverdediging en zelfrechtvaardiging kreeg.

Verschillende boeken schreef Lewisohn over het jodendom (b.v. *The Answer. The Jew and the World* (1939), *The American Jew, Character and Destiny* (1950) en *What is the Jewish Heritage?* (1954). Daarnaast publiceerde Lewisohn - hij had als vertaler en criticus een belangrijke reputatie opgebouwd - boeken over Europese letterkunde (de biografie *Goethe: The story of a Man* verscheen in 1949) en Amerikaanse letterkunde (b.v. *The Story of American Literature* (1937). Bovendien schreef Lewisohn nog vele romans, waarvan ik *Stephen Escott* (1930) noem, *The Last Days of Shylock* (1931), *An Altar in the Fields* (1934), *Trumpet of Jubilee* (1937), *Forever Wilt Thou Love* (1939), *Renegade* (1942), *Breathe upon These* (1944), *Anniversary* (1948) en *In a Summer Season* (1955).

De verbintenis met Thelma Spear, met wie Lewisohn nooit getrouwd is geweest (in 1929 werd hun zoon James Lewisohn geboren) duurde zestien jaar. Daarna trouwde Lewisohn met een jonge journaliste, Edna Manley. Dit huwelijk gaf opnieuw aanleiding tot juridische moeilijkheden en zelfs tot beroering in de pers.

Van 1943 tot 1948 was Lewisohn redacteur van The New Palestine en vanaf 1947 van de American Zionist Review. In 1948 aanvaardde Lewisohn een professoraat aan de joodse Brandeis Universiteit in Waltham (Massachusetts) waar hij vergelijkende literatuurwetenschap doceerde. In 1955 werd hij bibliothekaris aan deze universiteit. Op 31 december 1955 overleed Lewisohn, 73 jaar oud.

The Case of Mr. Crump

The Case of Mr. Crump is het verhaal van een ongelukkig huwelijk; het huwelijk van Herbert en Anne Crump. Als ik het predikaat 'ongelukkig' aan dit huwelijk geef, ben ik mij ervan bewust dat ik mij eufemistisch uitdruk. Dit huwelijk is nauwelijks minder dan een hel. In de 'Preface' tot de Penguin Modern Classic-editie spreekt

Thomas Mann van 'the *inferno* of a marriage' en dat brengt precies onder woorden wat hier aan de hand is. Een inferno.

Zeven boeken heeft Lewisohn nodig om dit inferno te beschrijven. Het eerste boek 'Anne' behandelt de (vroege) biografie van Anne Bronson Farrel Vilas Crump. Het tweede boek de levensgeschiedenis van Herbert Crump tot de ontmoeting met Anne. In boek drie, dat de veelzeggende titel 'Catastrophy' heeft, slaagt Anne erin Herbert voor een huwelijk te strikken. Boek vier, 'Early years', bespreekt de eerste huwelijksjaren. 'Chronicle' is de titel van boek vijf, waarin de huwelijksjaren tussen 1911 en 1916 centraal staan. Daarna volgen nog 'Crisis' en 'Justice'.

In zeven boeken, 333 bladzijden, schetst Lewisohn hoe twee mensen in een huwelijk elkaar tot het uiterste kunnen brengen. Zonder een lans te willen breken voor Anne Crump - zij geeft daar weinig aanleiding toe - moet hier vooropgesteld worden dat de lezer het verhaal (indirect) via de visie van Herbert Crump volgt. Dit beperkt het blikveld. Onvoorwaardelijk zal de lezer achter Herbert Crump staan. Wanneer het mogelijk is een literair figuur te gaan haten, dan gebeurt dat hier met betrekking tot Anne Crump.

Maar dit huwelijks-verhaal wil meer zijn dan een verhaal alleen. Het is tegelijkertijd een aanklacht; een aanklacht tegen de door wetten opgedrongen huwelijkstrouw. Het is voorstelbaar dat veel lezers het gewelddadige slot van de roman als niet geheel onbevredigend zullen ervaren. De vraag doet zich echter voor of een echtscheiding een niet meer voor de hand liggende oplossing was geweest voor de ontbinding van dit huwelijk. Maar zo eenvoudig was dat niet in het Amerika van het begin van deze eeuw. Net zoals in *Don Juan* en *Mid-Channel* komt in *The Case of Mr. Crump* naar voren dat de huwelijks- en echtscheidingswetgeving uitsluitend gericht was op de bescherming van het huwelijk, voorbijgaand aan de vraag of er nog elementen van verbondenheid in een huwelijk aanwezig waren. Hoe lastig het was om in Amerika te scheiden (speciaal in New York State, zie blz. 133), maakt *The Case of Mr. Crump* op schrijnende wijze duidelijk. Beide partners moesten in een echtscheiding toestemmen, of anders moesten er duidelijke bewijzen van overspel zijn (zie b.v. blz. 156) of van 'cruelty' (zie 134) wilde één van de partners het huwelijk laten ontbinden.

Omdat Anne 'the most devoted wife in sight' (226) is - de huwelijkstragiek speelt zich voornamelijk binnenskamers af - zal een echtscheidingseis van Herbert niet snel gehonoreerd worden. Alleen kan hij niets beginnen. Om te scheiden is hij afhankelijk van Anne, die daar nooit in toe zal stemmen. Daar komt nog bij dat Herbert de opvatting is toegedaan dat hij zich geen schandaal kan veroorloven, een schandaal waar Anne het - volgens

Herbert - zeker op aan zou sturen. 'He was aware of the fact that, in the event of an open conflict, she would have all the active forces of society and all the machinery of the law on her side.' (266). Voor Herbert is de enige ontsnappingsmogelijkheid uit zijn huwelijk een vlucht. Maar daar is hij de man niet naar. 'He would have to flee. Where to? And what was he to do? His mind seemed to cloud. Maybe some other man would find a way out.' (178).

Crump, Mahler en de muziek

The Case of Mr. Crump gaat echter niet uitsluitend over een mislukt huwelijk, het is bovendien een muziek-verhaal. Herbert Crump, telg uit een muzikale familie, is aan het einde van de roman naast musicus, ook een belangwekkend componist en dirigent. In zijn muzikale carrière bereikt hij grote hoogten. In *The Case of Mr. Crump* wordt hij 'de' Amerikaanse componist van de eerste dekades van deze eeuw. Opvallend is dat er een wisselwerking is tussen de neergang van het huwelijk - tot onvoorstelbare diepten - en de opgang van Crumps muzieksucces. Herbert Crump wordt om zijn composities alom geprezen (soms kan ik mij niet aan de indruk onttrekken dat zijn composities juist onder de druk van zijn huwelijk tot stand komen). Aan het einde van de roman staat bovendien niets Herberts verdere carrière als belangrijkste dirigent in Amerika in de weg, behalve zijn huwelijk.

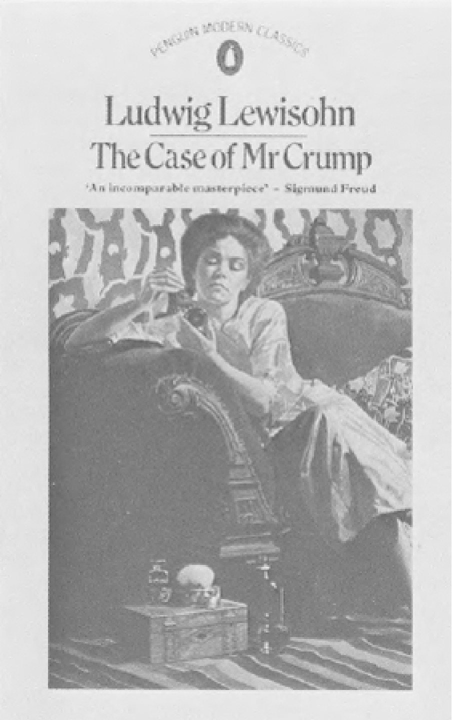
Naar aanleiding van Herbert Crumps dirigeer-prestaties, wil ik een kleine buitentekstuele excursie maken. In tegenstelling tot een collega-dirigent beperkt Herbert Crump bij de 'Manhattan Musical Society' (boek zes en zeven) zich niet tot een routine-repertoire. Op blz. 271 bereidt Crump een programma voor met zijn eigen tweede symfonie en de negende van Mahler. Dit moet plaatsgevonden hebben in 1916; vijf jaar na de dood van Mahler en vier jaar na de eerste uitvoering van de negende symfonie, op 26 juni 1912 in Wenen onder leiding van Bruno Walter.

'The concert came and went and left Herbert rather limp and in a deeper sense rather ashamed. Critics and audience accepted him but were cool to Mahler. How far this was due to the war psychosis could not be told.' Iets kan daar wel over gezegd worden. Want 'the war psychosis' kan ten hoogste de minste reden tot de koele ontvangst van Mahler geweest zijn. Een pijnlijke geschiedenis in de muzikale werkelijkheid van het New York van toen was hieraan voorafgegaan.

Van 1908 tot 1911 was Mahler gedurende de concert-seizoenen in New York (waar op blz. 271 van *The Case of Mr. Crump* ook naar verwezen wordt). Na eerst als dirigent verbonden te zijn geweest aan de Metropolitan Opera Company, waarmee hij nog successen boekte, ging Gustav Mahler met de New York Philharmonic een neergang tegemoet. Mahler ondervond tegenwerking van het 'rijke-dames-bestuur' van de New York Philharmonic, een groepje dilettantische kunstbeschermsters, maar ook van het publiek en de kritiek, die afwijzend stonden tegenover veel contemporain werk en bovendien tegen Mahlers (toen) moderne interpretatie van 'klassieke' (ingeburgerde) symfonieën. De muzikale smaak in het New York van die tijd verdroeg maar moeilijk afwijkingen van 'het geaccepteerde'. Mahlers eigenzinnige artisticiteit werd op verschillende manieren tegengewerkt. Eigen composities nam hij maar spaarzaam op in het repertoire.

In zijn biografie van Mahler vermeldt Gartenberg dat de door ziekte verzwakte Mahler op 21 februari 1911 in New York het laatste concert van zijn leven dirigeerde. Gartenberg: ‘New York, which at first had seemed to Mahler a new musical paradise, had become his personal hell.’

De relatie tussen Mahler en zijn New Yorkse publiek was er één van pijnlijke aard. Aan het begin van deze eeuw werd de genialiteit van Mahler (nog) niet volledig herkend. Hoewel *The Case of Mr. Crump* fictief is, lijkt het mij meer voor de hand liggend te veronderstellen dat de oorzaak van het uitblijven van succes met Mahlers negende o.l.v. Herbert Crump, eerder te zoeken is in het muzikale klimaat en in de houding ten aanzien van Mahler, dan in een ‘war psychosis’. Dat een contemporain componist als Herbert Crump (N.B. van Duitse origine) wel geaccepteerd wordt, geeft overigens te denken.



Omslag Penquin-editie van The case of Mr. Crump

Voordat ik geheel terug ga naar het fictieve *The Case of Mr. Crump*, wil ik er hier nog op wijzen dat Lewisohn in Wenen een vriendschappelijke relatie onderhield met

'Frau Gustav Mahler' (*Mid-Channel*, 121), - Mahlers 'gifted widow in Vienna' zoals zij in *The Case of Mr. Crump* wordt aangeduid - Alma Mahler Schindler (1879-1964).

In *The Case of Mr. Crump* treedt Herbert Crump als dirigent, door zich niet te beperken tot een routine-repertoire, in de voetsporen van zijn New Yorkse voorganger. In de roman wordt Crump voorgesteld als een figuur van uitzonderlijke importantie in muzikaal Amerika. Na een schuchter begin als uitvoerend musicus, is hij later als componist en dirigent niet meer weg te denken uit de Nieuwe Wereld.

De gewelddadige beëindiging van Herberts huwelijk in 'Justice' betekent echter onafwendbaar de beeïndiging van zijn muzikale carrière, zeker wat zijn dirigeerprestaties betreft. Op dat ogenblik wordt de verhaallijn van het huwelijk tegelijk afgesloten met die van de muziek. Doordat *The Case of Mr. Crump* naast een relaas over een huwelijk (inklusief het aanklachtsaspect) ook het succesverhaal van een kunstenaar is, stijgt het boek boven zijn primaire thematiek uit.

Voorgeschiedenis

Zoals gezegd behandelen de eerste twee boeken van *The Case of Mr. Crump* de levensgeschiedenis van Anne en Herbert. Het boek 'Anne' begint met de mededeling dat Mrs. Crump ervan hield over haar familie en over haar jeugd te vertellen. In tegenstelling tot het boek 'Herbert' is het vertelpunt van de voorgeschiedenis - Anne heet in de eerste alinea's onmiddellijk Mrs. Crump - het huwelijk met Herbert Crump.

Uit Annes fragmentarische en gekleurde herinneringen vormt Herbert zich een beeld van Annes verleden. Omdat hij afhankelijk is van de gegevens die Anne verkiest te vertellen, blijft er nogal wat te raden over. Absolute zekerheid kan niet geboden worden, hoewel Herbert zo waarheidsgetrouw mogelijk te werk gaat: 'No, it was Herbert who fumblingly putting two and two together figured out the true account of Anne's girlhood. He was or tried to be just in all his ultimate reflections concerning her.' (24, 25). De onzekerheid over bepaalde verhaalgegevens (de stijl in het boek 'Anne' draagt daar de sporen van: veel modale bepalingen en hulpwerkwoorden van modaliteit) maakt duidelijk dat het hier om een reconstructie gaat. De taal waarin deze reconstructie gesteld is, bevat overigens niet alleen elementen van onzekerheid, deze taal is bovendien gekleurd. Nadat Anne, bijvoorbeeld, haar meisjestijd geschilderd heeft, volgt er: 'It was not, of course, in such terms that Mrs Crump spoke of her girlhood.' Het is Herbert die de gegevens naar de lezer toe vertaalt.

Ten onrechte zou men nu kunnen concluderen dat Herbert Crump degene is die het verhaal van Annes jeugd ook aan de lezer vertelt. Dat is niet juist. In *The Case of Mr. Crump* treedt een verteller op als intermediair. Op deze verteller kom ik nog terug.

Het verleden van Anne Crump bevat alle miezerige elementen uit naturalistische opgroei-tradities. Uit een naturalistisch oogpunt biedt de informatie over haar voorgeslacht en over het gedegenereerde milieu waarin zij opgroeide, interessante aanknopingspunten. (Vergelijk ook Herberts vermoeden op blz. 139: 'Herbert (...) was beginning to suspect that blood, training, origin and the resultant habits had much to do with the quality of the soul and with the conduct of life.') Aan

naturalistische tendensen ga ik hier verder voorbij en ik beperk me tot feitelijkheden uit Annes voorgeschiedenis, waar Herbert Crump mee te maken krijgt.

Op zeer jeugdige leeftijd trouwde Anne met de accountant Harrison Vilas. Door dit huwelijk, zo concludeert Herbert, probeerde Anne 'to climb out the sordidness of her own family and environment into a fairer, cleaner, richer world.' (27). De beweegredenen van Harrison voor het in overhaast gesloten huwelijk heeft Herbert nooit kunnen achterhalen.

Het huwelijk moet plaatsgevonden hebben in 1884. Het eerste kind van Harrison en Anne, Bronson, werd in 1886 geboren. Het huwelijk was ongelukkig. De goklust van Harrison en een onfortuinlijke escapade - in een bordeel liep Harrison een geslachtsziekte op - waren weinig bevorderlijk voor het huwelijksgeluk. Armoede en het verlangen van Anne 'to get even' met Harrison vanwege zijn ontrouw, bepaalden het leven van Anne.

In het korte en fragmentarische verhaal van dit huwelijk kan een voorafspiegeling gelezen worden van het huwelijk van Herbert met Anne. Elementen uit het eerste huwelijk (N.B. via de reconstuctie van Herbert) komen terug in Annes tweede huwelijk.

Uit het eerste huwelijk van Anne, werd naast Bronson, ondanks 'a long series of abortions' in 1892 Luella geboren. Eileen zag het levenslicht in 1897. De geboortejaren van de kinderen Vilas zijn precies bekend. Dit in tegenstelling tot het geboortejaar van Anne. De onzekerheid daaromtrent onstaat doordat Anne haar leeftijd voor het gemak wat lager voorstelt. Wanneer Herbert Crump in de tweede alinea van boek één geïntroduceerd wordt, staat er: 'He was her second husband and nearly twenty years her junior. This fact, of which there were an hundred irrefutable evidences, including the obvious ages of her children, Mrs Crump had never admitted. She said that she was nine years older than Mr Crump.'

Het milieu waar Herbert in grootgebracht is, staat in schril contrast met dat wat Annes milieu vormde. In 1865 had Herberts grootvader, de organist en onderwijzer Hermann Krumpf, zich vanuit Duitsland in Queenshaven gevestigd. Het was Herberts vader, organist en koorleider, die de naam Krumpf in Crump veranderde.

Herbert kan terugzien op een gelukkiger jeugd dan Anne. Het boek 'Herbert' waarin veel aandacht wordt besteed aan Herberts muzikale ontwikkeling, geeft een harmonieus beeld te zien van zijn jaren in Queenshaven. Opgroeiend als enig kind in een beschermde omgeving, leeft hij 'in his golden tower, safe with the warmth and music of his childhood'. Na het 'College of Queenshaven' doorlopen te hebben en na bovendien nog een jaar als organist en koorleider in Queenshaven werkzaam te zijn geweest, vertrekt Herbert naar New York.

In New York heeft Herbert een affaire met een jonge zan-

geres, Gerda Veröty, die hij tijdens repetities op de piano begeleidt. Wanneer er tussen Herbert en Gerda seksuele contacten hebben plaatsgevonden, wil Herbert haar trouwen. Daar voelt Gerda niets voor, want: ‘If ever I do marry in eight or ten years, it will have to be a millionaire.’ Gerda is een zelfstandige vrouw, die niets voor vaste relaties voelt; de afgewezen Herbert laat zij diep geslagen achter.

‘Gerda had stung his senses into a vivid life and left him.’ Door de affaire met Gerda is Herbert ontvankelijk gemaakt voor ‘de vriendelijkheid’ van Anne Harrison Vilas, met wie hij in deze periode van ontreddering als koorleider te maken krijgt. Doelbewust maakt Anne gebruik van Herberts weerloosheid; zij palmt hem in. En Herbert? ‘He let Anne drug him.’ Wanneer er intimiteiten plaatsvinden, levert Herbert zich geheel aan Anne uit. Door zelfmoord-manipulaties blokkeert Anne iedere weg terug. Vastberaden bereidt zij een scheiding van Harrison voor. Binnen de marges van de wet opererend, zorgt zij ervoor dat er hier geen wettelijke obstakels overblijven. Herbert wordt in een huwelijk gemanoeuvreerd.

Huwelijk

In Queenshaven trouwen Herbert en Anne. De rest van het boek is, afgezien van de muzikale thematiek, het verhaal van dit huwelijk. Een huwelijk dat twaalf jaar zal duren en waarvan de lezer - althans zo verging het mij - met gekromde tenen kennis neemt. Omdat iedere parafrase tekort doet aan dit verhaal, het zijn tenslotte de details die de ‘charme’ ervan uitmaken, vat ik slechts vluchtig samen.

Na de periode Queenshaven, waar de situatie bij Herberts ouders al snel onhoudbaar wordt door het wangedrag van Anne, keert het pas getrouwde stel naar New York terug. Door te componeren en door redactie-werk voorziet Herbert in hun levensonderhoud. Na New York volgt de periode in Central City (Ohio), waar Herbert in 1911 het ambt van ‘professor of theory and composition’ aanvaard heeft. Tijdens de Eerste Wereldoorlog wordt hij vanwege Duitse sympathieën ontslagen. Hij slaagt erin een functie als dirigent in New York (Manhattan Musical Society) te krijgen. Zijn carrière is voorspoedig.

Maar altijd is daar Anne. Zelf onbevredigd in haar literaire aspiraties, staat zij, uitsluitend haar eigen belangen dienend, naast, of liever ‘tegenover’ haar succesvolle echtgenoot, Herbert Crump. Haar wil overal en altijd doordrijvend, verzuurt zij iedere dag van Herberts leven. ‘The perfect Xanthippe’ noemt Herbert haar tijdens een ruzie. Anne is dominant; zij eist Herbert geheel op. Zij misgunt hem zijn successen en maakt hem openlijk te schande wanneer zij in muzikale kringen binnengedrongen is. (N.B. Zij spreekt daar bijvoorbeeld over seksuele verwaarlozing, temidden van Herberts vrienden.)

En zij is vies. Zichzelf en haar successievelijke woningen verwaarlozend, verwordt zij tot een gepersonifieerde slonzigheid. ‘Dust and dirt prevailed’. (Volgens goed naturalistische tradities vermoedt Herbert dat de wortels van de slonzigheid in Annes jeugd, op kamers in Chicago, liggen. ‘From the habits acquired there she never recovered.’).

Ik streef er niet naar een volledig beeld te schetsen van de slechtheid van Anne. Wel wil ik wijzen op haar financiële machinaties. Zoals Harrison Vilas gedwongen

werd Annes moeder onderdak te verlenen (Herbert ontkomt daar maar net aan doordat zij overlijdt; (balseming N.B.! en verscheping van het stoffelijk overschot geschieden echter op zijn kosten), zo slaagt Herbert er niet in, zelfs niet wanneer zij volwassen zijn, onder de financiële en praktische zorg voor Annes kinderen uit te komen. Steeds opnieuw dwingt Anne Herbert haar kinderen in huis op te nemen en hun vele tegenslagen te bekostigen. Zonder terughoudendheid springt Anne met Herberts (aanvankelijk) moeizaam verdiende geld om. Herhaaldelijk wordt hij, wanneer er weer op rekening gekocht is, voor een voldongen feit geplaatst. Vermakelijk naar aanleiding van de verkwisting is de passage over de negentien paar zijden sokken op blz. 214, maar ook bijvoorbeeld het laten schaduwen van Herbert, aan het einde van de roman, door een privédetective, waarbij er weinig twijfel over kan bestaan wie de rekening uiteindelijk gepresenteerd zal krijgen.

Ik noemde Anne slecht. Dat doe ik op grond van het beeld dat van haar geschetst wordt. Dit beeld is overigens door het perspectief wel eenzijdig. Wanneer het perspectief bij Anne gelegd was, of wanneer er sprake zou zijn van een meervoudig perspectief, dan zou zij anders naar voren komen. Om nu de vorming van een al te eenzijdig beeld van Anne te voorkomen, moet hier ook gewezen worden op háár levenstragiek. Anne is een ambitieuze vrouw die in al haar levensverwachtingen teleurgesteld is. Het is niet onwaarschijnlijk dat haar laatste verwachtingen het huwelijk met Crump golden. Dat zou tegelijk verklaren waarom zij, dominant, Herbert in een verstikkende greep houdt. En Herbert beseft dat ook wel. Op bladzijde 179 komt de volgende reflectie voor: ‘‘How strange,’ Herbert thought. ‘She has a real tenderness for me, but the aliveness of that feeling is dependent on my being here - her object, her thing, slave, prisoner, merged with her family, serving her interests; it depends on the exclusion of my parents, of my art except as an impersonal means of winning bread, of friends, interests, occupations beyond these walls.’

Voor het vervolg van dit artikel is het nodig het slot van de roman te beschrijven. Dit slot wordt gestuurd door Annes jaloezie (reden waarom zij een privédetektive achter Herbert aanstuurt). Die jaloezie is niet geheel ongefundeerd. Na enige contacten met jonge vrouwen, die Herbert in staat stelden zich aan een beter leven te spiegelen, is er aan het slot van de roman de relatie met Barbara Trent, een concertzangeres. Voor Herbert is Barbara het antwoord op zijn onvervulde liefdesverlangen; door haar kan hij tijdelijk aan zijn huwelijksmisère ontsnappen. ‘He had at last found his way in a homeless world.’ Maar Anne blijft Herbert opeisen. Lang voordat Herbert Barbara heeft leren kennen, vroeg hij Anne eens of zij van hem zou willen scheiden, gesteld dat hij een relatie met een andere vrouw had. Haar antwoord was eenduidig: ‘I'd see you in hell first.’

Anne, die onmogelijk bevrediging in de relatie met Her-

bert zal kunnen vinden, blokkeert voor Herbert iedere weg naar werkelijke liefde. Wanneer Anne achter de liaison met Barbara komt, smeekt Herbert haar toe te stemmen in een echtscheiding. Anne doet alsof zij dit voorstel enige maanden in overweging wil nemen. Maar zij probeert daarmee tijd te winnen om met behulp van advocaten van bedenkelijk allooi Herbert te verrassen. Dat gebeurt wanneer hij terugkomt van een directie in Chicago. Op het station worden hem papieren ter hand gesteld met een eis ‘not for divorce but for seperation on the grounds of cruelty and neglect’. Daarmee bindt Anne Herbert (‘Ice seemed to trickle into his veins’) en verspert zij iedere weg tot Barbara. Herbert beseft dat de publieke opinie Barbara en hem zal vernietigen. ‘The long years flashed before him. He saw Anne in a hundred attitudes which had stamped themselves forever on his mind. That stupid, treacherous and ferocious creature must not triumph. He mattered little. Even the precious spirit of Barbara mattered little. Justice mattered.’

Hij gaat naar huis. Hij neemt daar een onverzettelijke Anne waar. In een laatste woordenwisseling (‘Give out a statement that it's all a mistake, that you love no one but me and behave yourself as a husband should!’) deelt zij hem mede dat het verhaal de volgende dag in de kranten zal verschijnen. Een niets meer beseffende woede stijgt in Herbert op. En hij vermoordt Anne.

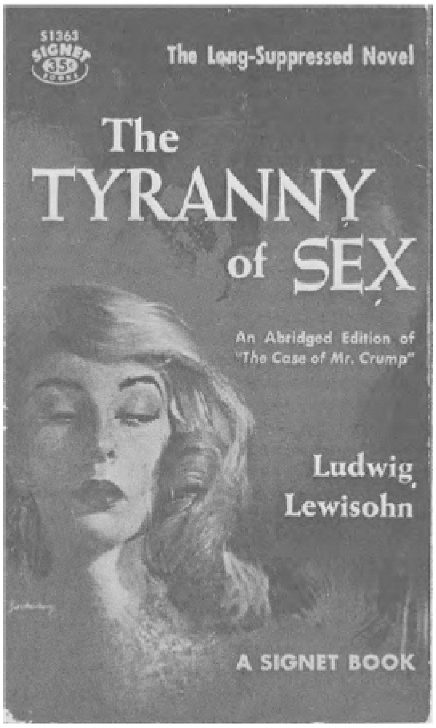
Een oude druk

Ludwig Lewisohn schreef *The Case of Mr. Crump* ‘without pause or hesitation’ in vier en een halve maand. Hij was er onmiddellijk van overtuigd dat dit boek het beste was dat hij ooit geschreven had (*Mid-Channel*, 163). De ‘firm's lawyers’ van de Amerikaanse uitgeverij, waar hij het boek wilde uitgeven, dachten daar echter anders over. Ze spraken hun veto uit over het boek. Daarop wendde Lewisohn zich tot Edward W. Titus, een Amerikaanse uitgever in Parijs, die uitsluitend boeken in beperkte oplagen uitgaf. In 1926 verscheen *The Case of Mr. Crump* in een oplage van vijfhonderd exemplaren.

Lewisohn verstuurde enige exemplaren aan vrienden in Amerika, die enthousiast reageerden. Maar verder dan het versturen van die paar exemplaren kwam het niet. In Amerika werden bestellingen opgehouden op het postkantoor. *The Case of Mr. Crump* was door ‘the Post Office Department’ ‘unmailable’ verklaard, omdat het boek obsceen zou zijn.

Tot 1947, het jaar waarin Farrar, Straus and Company het boek uitbracht, zou het duren voordat *The Case of Mr. Crump* in Amerika verkocht mocht worden. (In paperback verscheen een verkorte editie onder de titel *The Tyranny of Sex*). Inmiddels was de roman in verschillende talen vertaald; voor de Duitse uitgave schreef Thomas Mann zijn voorwoord, dat in het Engels vertaald is opgenomen in de Penguin Modern Classic-editie van 1985.

Antiquarisch heb ik een uitgave van *The Case of Mr. Crump* van de Zweedse uitgever Jan Förlag, uit 1943, te pakken kunnen krijgen. Nadere gegevens over deze uitgave - in het Engels - heb ik niet kunnen achterhalen. Maar deze uitgave is curieus. Want in tegenstelling tot de Penguin Modern Classic-editie bevat deze uitgave een opdracht en een ‘Narrator's postcript’.



Omslag van The tyranny of sex, de verkorte versie van The case of Mr. Crump, december 1959, negende druk

De opdracht luidt: 'To Thelma, my all in life. To the memory of my father and mother.' Zoals ik in de biografische aantekeningen vermeld heb, duurde de verhouding van Lewisohn met Thelma tot ±1939. Desondanks bleef de opdracht in de uitgave van 1943 gehandhaafd, om in latere edities te verdwijnen.

Perspectief

'The narrator's postcript' is vooral interessant met betrekking tot het perspectief. Want wie is die verteller? Deze vraag wil ik, voordat ik inga op het nawoord van de verteller, eerst vanuit de roman proberen te beantwoorden. Naar aanleiding van het boek 'Anne' heb ik al opgemerkt dat er in *The Case of Mr. Crump* een verteller als intermediair optreedt. In het eerste boek doet deze verteller als het ware vanuit de derde hand verslag (hij baseert zich op de reconstructie die Herbert gemaakt heeft van de gegevens die Anne loslaat; de verteller deelt Herberts onzekerheid). In 'Herbert' is er minder sprake van een reconstructie, toch is er ook hier soms onzekerheid

(wanneer de verteller bijvoorbeeld de wandelingen van Herbert rond 'Colonial Lake' vertelt, gebruikt hij een twaalftal keren 'would'). De suggestie wordt gewekt dat het boek 'Herbert', evenals de rest van de roman, gebaseerd is op de herinneringen van Herbert Crump. De herinneringen ten aanzien van de gebeurtenissen in 'Herbert' voeren het verst terug.

De verteller in *The Case of Mr. Crump* is niet alwetend. Hij neemt geen deel aan de handeling (staat daar ook niet boven) en spreekt niet in de ik-vorm. Hij beperkt zich uitsluitend tot de gedachtenwereld van Herbert Crump (uitzondering op blz. 268, waar - weinig functioneel - een blik wordt geworpen in het innerlijk van een bijfiguur; ook een passage op blz. 297, ten aanzien van Luella, kan op een dergelijke manier bekeken worden).

Er zijn een paar plaatsen waar blijkt dat de verteller de afloop van de geschiedenis kent. Naar aanleiding van een compositie van Crump bijvoorbeeld, zegt de verteller: '"Elegy' (opus 27) (...)" which was to be for so long the last of his works'. Met dergelijke vooruitwijzingen springt de verteller spaarzaam om. Vaker loopt de verteller vooruit op Herberts latere roem: 'the first of his later moderately wellknown string quartettes' (199), 'his afterwards famous musical grotesque 'The Mendicants' (221) Zo ook op blz. 230 etc.

Hoewel de verteller ook latere inzichten en handelingen van Herbert in zijn verhaal opneemt (bijvoorbeeld: 'Toward the end of their lives together, (...) Herbert Crump meditated upon those early New York days' (112) en 'In later years Herbert often contented himself with grinning and saying: "Mrs God has spoken."' (172) etc.) blijft de afloop van het verhaal een verrassing.

De verteller veronderstelt dat de lezer op de hoogte is van het muzikale oeuvre van Herbert Crump. (Het mededelen van het opus-nummer van een compositie wijst al in die richting). Naar aanleiding van twee dichtregels van Matthew Arnold, die Herbert als motto aan een compositie heeft meegegeven, zegt de verteller: 'These lines, *it will be remembered* are the motto of his tone poem, "The Thinker", op 14 (...)' (163, cursivering van mij, J.R.). Voordat ik kennis nam van 'The narrator's postcript' uit de Zweedse uitgave van 1943, heb ik - ook de titel zou in die richting kunnen wijzen - de mogelijkheid overwogen dat *The Case of Mr. Crump* een rechtbankverslag is, waar bijvoorbeeld een advocaat een literaire vorm aan gegeven heeft. Voor deze verdedigingsrede zou deze rechtskundige zich gebaseerd kunen hebben op de herinneringen van de in verzekerde bewaring gestelde Herbert Crump.

De verteller

'The narrator's postcript' wijst anders uit. Daarin 'herinnert' de verteller zijn lezers eraan dat een jury Crump schuldig heeft bevonden aan 'manslaughter in the first degree' en dat hij veroordeeld is tot twintig jaar gevangenisstraf. Vrienden en bewonderaars van Herbert Crump, georganiseerd in een associatie, lieten het daar niet bij zitten. Zij zetten zich aan de voorbereiding van de heropening van de rechtzaak, of anders: een verzoek tot gratie. Hoewel deze associatie met 'quietness and dignity' te werk ging, wekten hun activiteiten, bij ontdekking daarvan door enkele juristen, verontwaardiging op. Deze juristen waren van mening dat de

invrijheidsstelling van Mr. Crump een directe belediging zou zijn van ‘the purity of American wifehood and womanhood and a nefarious attack upon the American House.’ Daarom trokken zij de zaak Crump in ‘an atmosphere of public controversy’. Op dat moment besloot de verteller van *The Case of Mr. Crump* het *ware* verhaal van Herbert Crump zo goed en onderhoudend mogelijk als hij maar kon, te vertellen, en zodoende een beroep te doen: ‘beyond prejudice and partisanship, to the heart of mankind itself.’ In de passage die daarop volgt, onthult de verteller zijn identiteit. Hij zegt:

> ‘He (de verteller) was able to do so because, although he has sedulously kept himself out of the story, he was all through the years Herbert Crump's closest and most valued friend. It is not unknown that he, like Crump, passed his earlier years in the city of Queenshaven and that fate cast his lot in Central City and in New York almost coincidentally with the residence of the Crumps in those cities. Dozens, nay, hundreds of times Crump and he have analysed and discussed the situation for many hours (...). The narrator possessed furthermore the advantage of having been able to watch Anne, who did not actively dislike him, throughout the years.

De eerste zin van dit lange, maar onthullende citaat zou nog kunnen wijzen op een verzonnen verteller. De tweede laat weinig twijfel over aan de identiteit van deze verteller. Hij kan niemand anders dan Ludwig Lewisohn, de boezemvriend van Herbert Crump, zijn. Dat de vrienden Crump en Lewisohn de situatie van de componist honderden keren geanalyseerd en besproken hebben, verklaart waarom Lewisohn (achteraf) de gedachtenwereld van Herbert Crump kan weergeven. Ook de andere eigenaardigheden van het perspectief kunnen teruggevoerd worden op de vriendschapsrelatie van Lewisohn met Crump.

Ik kan niet nalaten - ook al omdat Mann in het voorwoord tot *The Case of Mr. Crump* zoveel nadruk op het woord ‘inferno’ legt - te wijzen op de overeenkomst in perspectief met *Doctor Faustus* (1947) van Thomas Mann, waarin Serenus Zeitblom, die overigens in de roman wel handelend optreedt, de lotgevallen (achteraf) van zijn boezemvriend, de componist Adrian Leverkühn vertelt.

Lewisohn heeft ervan afgezien het verhaal in de ik-vorm te vertellen en daarin handelend op te treden; ‘he has sedulously kept himself out of the story’. Dit laatste is echter maar betrekkelijk. Want hoewel Lewisohn door het vernuftige perspectief een al te gemakkelijke identificatie van hem met de protagonist Crump voorkomen heeft, moet geconstateerd worden - het is niet voor niets dat ik zolang bij Lewisohns biografie heb stilgestaan - dat

hij veel van zichzelf geprojecteerd lijkt te hebben in Herbert Crump.

Crump en Lewisohn

Dat de ruimten in *The Case of Mr. Crump* parallel lopen met de ruimten waar Lewisohn op zelfde momenten verbleef, verantwoordt de verteller door een beroep te doen op het toeval. Maar waar houdt het toeval op en begint de constructie?

Een aantal in het oog lopende overeenkomsten wil ik hier aangeven. Crump en Lewisohn hebben een gemeenschappelijke Duitse afkomst. Uit *The Case of Mr. Crump*, waarin Lewisohn zoveel aandacht besteedt aan jaartallen en de leeftijd van Crump, valt op te maken dat Crump in 1882 geboren moet zijn, het geboortejaar van Lewisohn. Beiden groeiden op als enig kind in een beschermd milieu. Zowel de artistieke ontwikkeling als de persoonlijkheidsontwikkeling van Lewisohn en Crump lopen min of meer parallel. Het beeld van de ouders in *Up Stream* komt overeen met het beeld van de ouders van Crump. De trots en de hoop die de door het leven teleurgestelde ouders ontlenen aan de artistieke prestaties van de zonen, zijn ongeveer gelijk. Zowel Crump als Lewisohn vatten, eenmaal in New York, een passie op voor een meisje, Gerda Veröty in *The Case of Mr. Crump*, een naamloze vrouw in *Up Stream* (116, 117). In beide gevallen laat een huwelijk met een andere vrouw niet lang op zich wachten. Beide jonge kunstenaars verrichten in New York redactie-werk; zij combineren dit met hun scheppende arbeid. In Central City worden zowel Lewisohn als Crump ontslagen vanwege Duitse sympathieën tijdens de Eerste Wereldoorlog. En zo is er zoveel meer.

Het meest opmerkelijke is echter de leeftijd van Lewisohns eerste vrouw, Mary. Over haar leeftijd laat Lewisohn zich in *Up Stream* niet uit. In de introductie tot *The Island Within* maakt Stanley F. Chyet gewag van Lewisohns 'bitter mésailliance with his first wife, a Gentile twenty years his senior'.

Ik ben mij bewust van de gevaren die het gemakkelijk opdiepen van biografische gegevens uit fictie kunnen opleveren. Toch denk ik dat de opmerking in de Moderne encyclopedie van de wereldliteratuur, waarin gesteld wordt dat o.a. *The Case of Mr. Crump* handelt over in wezen Lewisohns eigen huwelijksproblematiek en seksuele relaties, juist is.

Lewisohn schreef *The Case of Mr. Crump* enkele jaren nadat hij Amerika verlaten had. Het vermoeden lijkt niet ongerechtvaardigd dat deze roman mede een poging is om Lewisohns verleden met betrekking tot zijn huwelijk met Mary van zich af te schrijven. Dit vermoeden vindt een ondersteuning in Lewisohns opmerking in *Mid-Channel*, waarin hij zegt met *The Case of Mr. Crump* 'a fictional account' geschreven te hebben, onder andere 'in order (...) to cleanse my own bosom at last of that periolous stuff.'

Niet alleen de keuze van het vertelperspectief, maar ook de parallellen betreffende de personages (Barbara Trent is mogelijkerwijs gemodelleerd naar Thelma Spear) en gebeurtenissen in de roman met die in het leven van Lewisohn, laten zien dat Lewisohn op verschillende niveaus een ingenieus spel met de verhouding tussen werkelijkheid en fictie heeft gespeeld.

Wat ontbreekt in *The Case of Mr. Crump* is de joodse afkomst van de protagonist. In *Mid-Channel* zegt Lewisohn over de roman: ‘I had written, as a Jewish mind and character, of course, a wholly American book’. (172). Toch is het onjuist te stellen dat een joods aspect geheel ontbreekt in *The Case of Mr. Crump.* Dat er enige joden in deze roman zijn die een wezenlijke invloed op de carrière van Herbert Crump hebben, lijkt mij van ondergeschikt belang. Van groter belang zijn de anti-semitische uitlatingen die Lewisohn Anne in de mond legt. Op bladzijde 177 (vergelijk ook blz. 171) zegt Anne: ‘I've always been told that Jews are vulgar. But they seem to suit you. Why don't you go and live with them?’ Zo benoemt Anne op bladzijde 286 een met Herbert bevriende violiste als ‘that hideous little kike'...’ Dergelijke uitingen en opinies zijn onschadelijk, want halverwege het boek zal de lezer een dusdanige hekel aan Anne hebben, dat haar visie op joden als extra weerzinwekkend overkomt. De lezer zal zich hier hoe dan ook van desolidariseren. (Ook andere rascistische opmerkingen, zoals ‘Why don't you hire niggers to do your dirty work?’ hebben een dergelijke werking.) Door een omkering tot stand te brengen middels Anne van datgene waar hij voor stond, laat Lewisohn zien dat ook in een ‘Amerikaans’ boek als *The Case of Mr. Crump* de joodse zaak hem niet onberoerd liet.

Het nawoord

Omdat het ‘narrator's postcript’ uitsluitend nog kennis genomen kan worden via oude drukken van *The Case of Mr. Crump*, die niet zo gemakkelijk bereikbaar zijn, wil ik daar nog enige aandacht aan besteden.

Het nawoord begint met: ‘It is perhaps almost superfluous to say at this point that the foregoing pages have been written out of a far graver motive than that of whiling away a novel reader's idle hour.’ Nogmaals doet de verteller het vervolgens voorkomen alsof het Crump-verhaal in werkelijkheid zo voorgevallen is. (N.B. Iedere veronderstelling van verbanden - vanwege een naamsovereenkomst - met de Amerikaanse componist George Crumb is vanzelfsprekend zinloos, omdat deze pas in 1929 geboren is.) De uitkomst van het proces Crump bevredigt de verteller allerminst; hij onthult zijn identiteit; als vriend van Crump vertelt hij hoe hij er toe gekomen is zijn verdedigingsverhaal aan het papier toe te vertrouwen. Hij wilde ‘as well and as entertainingly as he could the true story of Herbert Crump’ vertellen (Deze zinswending komt ook voor in het voorwoord van Thomas Mann, waaruit blijkt dat het nawoord van de verteller ook in de gelimiteerde eerste druk voorkwam).

Lewisohn pleit nogmaals voor een meer liberale echtscheidings-wetgeving, om vervolgens vijf bijzonderheden te bespreken die tijdens het lange en verwarrende proces naar voren kwamen en die volgens hem ‘a very vital hearing upon the moral issues involved’ hadden.

Deze bijzonderheden, die *nieuwe* gegevens over ontrouw, laster en financiële wandaden van Anne behelzen, zouden ook de tegenstanders van Crump aan het denken moeten zetten, de verdedigers van 'the purity of American wifehood and womanhood' en van 'the American Home'. Opnieuw kwam naar voren - de lezer weet het al lang - dat Anne, die naar buiten tot zo lang de schijn heeft kunnen ophouden, allerminst zo'n voorbeeldige 'Amerikaanse' echtgenote was.

Ten slotte worden nog enkele woorden besteed aan Barbara Trent, die nog het meest doen denken aan het vertellen van hoe-het-verder-ging in een negentiende-eeuwse Russische roman: 'Miss Barbara Trent, now a concert artist of admittedly the first order has not only never married but has consistently, except for her strictly professional activities, lived in almost complete retirement' etc.

Het nawoord is, afgezien van curieuze onthulling van de verteller als Ludwig Lewisohn, niet erg sterk. In feite is het een anticlimax, zeker na de slotzin van de roman, waar het hele boek naar toegeschreven lijkt: 'Slowly he went to the telephone, took up the receiver and asked for police headquarters.' Met deze zin als slot blijft er tenminste nog iets te raden over ten aanzien van de juridische consequenties van de gebeurtenissen in 'Justice'. Het nakaarten in het postcript kan hoogstens een haast buiten literaire nieuwsgierigheid van de lezer bevredigen, maar niet veel meer. Ik vind het dan ook gelukkig dat Lewisohn het postcript in latere drukken geschrapt heeft.

Slot

Meeslepend, dat is de karakterisering die het eerst in aanmerking komt, wanneer men de lezing van *The Case of Mr. Crump* begonnen is. Zeker wanneer het huwelijk van Herbert en Anne beklonken is, zal de lezer het boek niet snel meer wegleggen. Het moet uit. De dubbele thematiek, het spel met werkelijkheid en fictie, de doordachte structuur, de opbouw van de spanning, de stijl (door Mann gedefinieerd als 'manly, sincere, precise and strong'), de vlotte dialogen, maar ook de humor, houden de aandacht van de lezer vast tot het moment dat Herbert naar de telefoon gaat, de hoorn opneemt en vraagt doorverbonden te worden met het hoofdbureau van politie. De humor in *The Case of Mr. Crump* ontstaat door de absurde situaties die Herbert moet doorstaan, maar ook door het cynische commentaar op het gedrag van Anne (zoals de constatering dat een beschermende houding ten aanzien van Anne tot de onmogelijkheden behoort, want: 'You cannot protect an engine.' Of de bezwering van Annes moeder, als Anne na veel abortussen in verwachting is van Eileen 'to let the poor little foetus alone!') Veel opmerkingen en scènes zijn juist zo humoristisch vanwege de tragiek die daar ten grondslag aan ligt. De humor behoort zeker tot de belangrijke kwaliteiten van dit boek. In Nederland geniet Ludwig Lewisohn nauwelijks bekendheid. Dat is niet terecht. Vooral de roman die Freud ooit 'an incomparable masterpiece' noemde, maakt aanspraak op een grotere waardering dan nu het geval is.

Gebruikte literatuur

Stanley F. Chyet: ‘Introduction’. In: Ludwig Lewisohn: *The Island Within.* Philadelphia 1968.
Egon Gartenberg: *Mahler, The Man and his Music.* London 1978.
Allen Guttmann: *The Jewish Writer in America, Assimilation and the Crisis of Identity.* New York 1971.
Stanley J. Kunitz & Howard Haycraft: ‘Lewisohn, Ludwig’. In: *Twentieth Century Authors, A Biographical Dictionary of Modern Literature.* New York 1955, 579.
Ludwig Lewisohn: *An Altar in The Fields.* London 1934.
Ludwig Lewisohn: *The Case of Mr. Crump.* Stockholm 1943.
Ludwig Lewisohn: *The Case of Mr. Crump.* Harmondsworth 1985.
Ludwig Lewisohn: *Don Juan.* Gouda z.j.
Ludwig Lewisohn: *Mid-Channel, An American Chronicle.* New York/London 1929.
Ludwig Lewisohn: *Up Stream, An Autobiography.* London 1923.
Ludwig Lewisohn: *Trumpet of Jubilee.* New York/London 1937.
Sol Liptzin: ‘Lewisohn, Ludwig’ In: *Encyclopaedia Judaica.* Volume 11 Jerusalem 1971, 178-179.
Edward Seckerson: *Mahler.* London/New York/Sydney/Cologne 1984.
J.G. Schippers: ‘Ludwig Lewisohn’. In: *Moderne encyclopedie van de wereldliteratuur.* Deel 5. Haarlem/Antwerpen 1982, 334-335.
Harry R. Warfel: ‘Ludwig Lewisohn’. In: *American Novelists of Today.* New York 1951, 268-269.

Graa Boomsma
Tussen hooizolders en kelders
Over het verheffende proza van Cynthia Ozick

De Amerikaanse beeldend kunstenaar R.B. Kitaj schrijft in *Voorwoorden*, gepubliceerd in het tweede nummer van het nieuwe tijdschrift Het Moment, herfst 1986: ‘Er zijn er die beweren dat een goed kunstwerk een middel op zichzelf is (Cynthia Ozick noemt dat “idolaat” in haar semi-religieuze zienswijze).’

Inderdaad kan Ozick er niet van worden ‘beticht’ het l'art pour l'art-principe te progageren. In de verhelderende introductie van haar tweede verhalenbundel *Bloodshed and 3 Novellas* (1976) schrijft ze: ‘Ik vind dat verhalen de wereld zouden moeten beoordelen en interpreteren.’ Een taal heeft alles te maken met de maatschappelijke werkelijkheid. Ze kan niet op zichzelf bestaan. ‘Een taal heeft, net als een volk, een geschiedenis van denkbeelden; maar niet *alle* denkbeelden, alleen die welke dankzij haar ervaring bekend zijn. Geen wonder dat Engels een christelijke taal is. Als ik in het Engels schrijf, leef ik in het Christendom.’

Hier legt Cynthia Ozick haar dualistische gevoelens als joods schrijfster bloot. Moeten joden wel verhalenvertellers zijn? Of is dat een overtreding van het tweede gebod (het geloof in afgoden, idolatrie)? Geloof in afgoden is geloof in magie, schrijft ze. Verhalen vertellen is het beoefenen van een magische kunst. Angst hebben voor de verbeelding, maar er toch door meegesleept worden. Ozick vraagt zich af: ‘Waarom verlustig ik, die bang is voor het kannibalistische trekje van verhalen vertellen, me meer en meer in verhalen?’ Als schrijfster doet ze waar ze in feite tegen zou moeten zijn. Zo is ‘Usurpatie (verhalen van anderen)’ een verhaal tegen het verhalen vertellen, tegen magie en mystificaties. In haar verzet tegen idolatrie schrijft ze over mensen die anderen verafgoden en die zich met hen willen identificeren. Sterker nog, in ‘Usurpatie’ wil een jonge schrijver letterlijk in de voetsporen treden van een oude, wereldberoemde schrijver. Die opdringerige en kannibalistische houding krijgt een magische lading in ‘Usurpatie’. De schrijfster in het verhaal verslingert zich aan magie, aan iets dat eigenlijk verboden is. ‘De joden hebben geen magie. Voor ons mag brood niet tot een lichaam verworden. Wijn is wijn, dood is dood.’

De plaats van een ander innemen, identificatie, verafgoding; daar gaat *Bloodshed* over. In ‘Usurpatie’ betekent het opzetten van een kroon (een magische daad) dat een schrijver de plaats en de macht van een andere schrijver overneemt. Het overnemen van verhalen hoort daarbij. Maar: ‘Ik ben tegen al die maskerades en trucs van metaforen en fabels. Daarom word ik tot magische verhalen aangetrokken: die menen wat ze zeggen, daarin zijn wonderen geen symbolen, ze zijn voorwaardelijke mogelijkheden.’ De schrijfster ‘bezondigt’ zich aan iets (de verbeelding) wat ze zichzelf in feite heeft verboden. Hetzelfde geldt voor haar personages. In ‘Een huurling’ (het enige Ozick-proza dat in het Nederlands is vertaald: in de door Frans Kellendonk en Carol Limonard samengestelde bundel *Moderne Amerikaanse verhalen*, 1981) is een Poolse jood op de vlucht voor zijn ego en wordt diplomaat voor een nieuwe zwarte Afrikaanse staat. Uiteindelijk wordt hij slachtoffer van zijn zelfverloochening. Hij verzint een eigen verleden: ‘hij verzon zichzelf.’ Als jood is hij koel tegen andere joden. Hij speelt anderen, vertolkt een rol. Het vertelde verhaal over een Japanner die eerst een aantal joden vermoordt en zich dan in de

gevangenis besnijdt, kan ook op hem slaan. 'Misschien wordt iedereen ten slotte datgene wat hij wil uitroeien. Misschien moet iedereen belichamen wat hij eerst moet doden.' De ongelovige gelooft wel eens en de gelovige valt wel eens van zijn geloof, zoals een rebbe in het titelverhaal van *Bloodshed* verkondigt.

De personages weten het wel: 'Verbeelding is romantisch. Romantiek vertroebelt. Je kunt beter het aantal goederentreinen (naar de concentratiekampen -GB) tellen.' ('De huurling') Maar ze doen waar ze tegen zijn, ze worden wat ze verachten.

Golem

In het verhaal 'Een opvoeding' in *Bloodshed* - waaraan Ozick begon te schrijven toen ze haar eerste, poëtische roman *Trust* (1966), over Verheven Kunst en haar thema's, had voltooid - is de ogenschijnlijk briljante studente Una zo kneedbaar als een golem. Ze adoreert een voor haar perfect echtpaar. Zij zijn haar superego. Maar schijn bedriegt. Het paar speelt slechts uiteenlopende rollen en gebruikt Una om de eigen onmacht te verdoezelen. De vraag achter 'Een opvoeding' luidt: is iemand goed op te voeden, kan iemand via het onderwijs tot (maatschappelijke) verheffing komen?

Cynthia Ozick laat in *Bloodshed* zien dat mensen die zichzelf *rationalist* noemen niet altijd rationeel handelen. Soms bereiken ze een staat van levitatie, een verschijnsel waarbij de mens in opperste exaltatie los van de aarde kan komen. De rationalist die een magische daad stelt: dat kan in het kannibalistische universum van Ozick. Iemand doet wat hij eigenlijk wil bestrijden.

Originaliteit bestaat niet, zegt het schrijfsterspersonage in 'Usurpatie' (de filosofe Hester Lilt in Ozicks laatste roman *The Cannibal Galaxy* zegt het haar na, al sluit ze haar eigen artistieke dochter van die opvattingen uit). Ze verklaart zich tegen denkbeelden en vóór verhalen.

Iedere schrijver (van Shakespeare tot Dostojewski) steelt van anderen, is in het schrijven kannibalistisch bezig. Waarom? Wellicht om zich boven de dreigende vergetelheid te verheffen, beroemd te worden. Een vorm van levitatie, kunst als semi-religieus middel om onsterfelijk te worden.

Niet toevallig heet de derde verhalenbundel van Ozick *Levitation* (1982; haar eerste draagt de veelbetekende titel *The Pagan Rabbi*, een heidense rabbi...). Het titelverhaal beschrijft een schrijversechtpaar. Hij is joods, zij identificeert zich met hem en wordt een 'Oude Hebreeuwse'. Ze zijn traditionele schrijvers die zich niet uit hun evenwicht willen laten brengen door verhalen over de crisis van de roman en het einde van het personage en het verhaal. Ze hebben afgesproken nooit over schrijvers te schrijven. Als je personage niet *echt* is, redeneren ze, verval je in narcisme en solipcisme. Ze zijn echter zelf narcistisch en willen hogerop. Ze omhelzen de verbeelding, maar blijven tweederangs schrijvers. Ze zijn op macht gefixeerd, maar blijven zelf machteloos. Ze blijven anonieme middelmatigen. Toch stelt de vrouwelijke helft van het schrijversechtpaar op een feestje dat ze thuis hebben georganiseerd (de beroemde auteurs zijn weggebleven) een magische daad. Plotseling, als haar echtgenoot voor de zoveelste keer een door de herhaling krachteloos geworden verhaal over een historische moord op joden vertelt, ziet ze de kamer 'als een ark op de wateren' oprijzen. De rationele schrijfster heeft een visioen. De slotzin van 'Levitatie' luidt: 'Alle joden bevinden zich in de lucht.' Alles is een wonder, denkt ze. Krampachtig probeert het echtpaar zich een verleden te verschaffen om zo in de toekomst hogerop te kunnen komen in de (literaire) wereld.

De novelle 'Puttermesser en Xanthippe' in *Levitation* is een relaas dat zich tussen hemel en hel, corruptie en paradijs bevindt. De toegewijde Newyorkse ambtenares Ruth Puttermesser wil carrière maken. Haar persoonlijke verliezen wil ze als het ware goedmaken. Ze verschaft zich al lezende een verleden. Amerika is voor haar nog een onbeschreven blad. Ze leest, en leert Hebreeuws. Ze droomt van een ideaal ambtenarenapparaat zonder corruptie en vriendjespolitiek en van een harmonieus en paradijselijk New York. 'Ze geloofde in het aanwenden van de fantasie.' En 'Ze verbeeldde zich dochters.' Toch noemt ze zich, zoals zovele Ozick-personages, een rationaliste en geen mystica.

Ze komt tot een magische daad als haar carrière bergafwaarts gaat. In navolging van een Praagse rabbi vele eeuwen geleden creëert ze, uit potaarde, een golem (een meisje) om zo haar droom te kunnen realiseren. Ze gebruikt Xanthippe (in de Oudheid de twistzieke vrouw van Socrates) als superego. Xanthippe noemt haar moeder. In haar, door Ozick uitgeschreven, fantasie wordt New York gereanimeerd en verlost (van het kwade). Maar de golem gooit uiteindelijk toch roet in het eten door het aan te leggen met de ex-minnaar van Puttermesser. Puttermesser is inmiddels, dankzij de inzet van de golem, burgemeester van de stad geworden. De golem, in de joodse mystiek en kabbala de door middel van mystieke krachten kunstmatig gevormde mens (een homunculus), heeft geen ziel. Ruth Puttermesser voelt zich gedwongen haar creatie te vernietigen. Dat alles gebeurt volgens de joodse golem-rituelen. 'Te veel Paradijs is hebzucht.' De verheffing is niet gelukt. Ze moet ontslag nemen als burgemeester. De middelmatigheid en de rotzooi doen weer hun intrede. Puttermesser staat andermaal met beide voeten op de aarde.

Bedrog der pedagogiek

Tussen paradijs en hel is in Ozicks meest recente roman *The Cannibal Galaxy* (1983) tussen hooizolder en kelder geworden. Het levitatie-thema concentreert zich deze keer rond het onderwijs en de ex-astronoom en schoolhoofd Joseph Brill.

Brill reikt naar de sterren, maar zakt ten slotte weg in vergetelheid, in het zwarte gat van de tijd en de eeuwigheid en het oneindige heelal. Hij grijpt hoog maar valt diep: In wezen gaat *The Cannibal Galaxy* over wat er tussen hooizolder en kelder zit: middelmatigheid. De top of niets, luidt Brills adagium. *Ad astra* is zijn credo. Hij ziet louter normalen of abnormalen, niets er tussenin. Hij haat middelmatigheid. Hij is echter zelf de vleesgeworden mediocere figuur. Joseph Brill wordt wat hij zijn hele leven lang denkt te bestrijden.

Brill is een in Parijs geboren joodse viswinkelierszoon die zijn verleden ziet wegvallen als de Nazi's toeslaan in de Tweede Wereldoorlog en zijn familie weghalen. Hij duikt onder bij de nonnen in een kelder vol boeken van een liberale priester, en later bij een boer op de hooizolder. In de kelder vergeestelijkt hij. Lezen is zijn passie. Op de hooizolder voelt hij zich eerder een beest en leest amper: van geest tot beest.

Hij vraagt zich af tot welke wereld hij behoort. Het lezen van een zekere Edmond Fleg brengt hem tot een inzicht dat hij zijn verder leven niet zal loslaten. Hij neemt als het ware de flegmatische geest van Fleg aan, usurpeert hem. Hij heeft een visie: ‘De fusie van het wetenschappelijke Europa en het verbrande Jeruzalem. De gratie van Madame de Sévigné's bloemrijke binnenhof gekoppeld aan de volmaakte sereniteit van een gezuiverde sabbat.’ (Madame de Sévigné, althans een beeld van haar in een museum, zag hij als jongetje abusievelijk voor Rachel, de moeder van Israël, aan; zij gaf mede vorm aan de Franse literatuur, deze ‘actrice met de rode muiltjes’ die gek was op haar dochter: Joseph Brill verafgoodt Madame de Sévigné, die op haar beurt haar dochter verafgoodde.)

Brill wordt voorspeld, door een oude schrijver in Engeland en door een rabbi in Parijs, dat hij onderwijzer zal worden en zal gaan trouwen. En inderdaad, hij beantwoordt niet zozeer aan die voorspelling maar voert die eerder uit. De toekomst lijkt voor hem de uitwerking van koel, vroeg inzicht. Na de Tweede Wereldoorlog emigreert hij naar de Verenigde Staten, sticht daar de Edmund Flegschool met zijn tweeledige onderwijsprogramma, trouwt op latere leeftijd en krijgt een zoon.

Maar in het Middenwesten van de Verenigde Staten treft hij louter middelmatigheid aan, zowel onder de leraren, leerlingen als de ouders. Zijn ideaal om via het onder-

wijssysteem van eigen makelij de briljante kinderen te *verheffen* blijkt een illusie. Zijn 'Sorbonne ontstaan uit een verbannen Eden' wordt geen paradijselijke onderwijstuin waar iedereen tot grote hoogte opbloeit. Joseph Brill ziet geen vooruitgang maar de eeuwige terugkeer van hetzelfde.

De taalfilosofe Hester Lilt - die Brill aan Madame de Sévigné doet denken - legt zijn falen bloot. Zij, die haar dochter bij hem op school doet, beschuldigt hem ervan, in een van de vele heftige telefoongesprekken die ze voeren dat hij te snel het bijltje erbij neergooit, dat hij is geworden wat hij haat: een mediocere figuur, een tiran die mensen naar zijn vastgeroeste onderwijsdenkbeeld wil kneden.

In een college van haar dat Brill bijwoont spreekt ze over voorbestemdheid, over de verrassing die voorspelbaar is, over het bedrog van de pedagogie die niet uitgaat van de laatste testgegevens maar van nooit verlaten vooronderstellingen, vooroordelen en van de begintest. Het bedrog bestaat eruit dat de pedagoog te vroeg stopt en een eenmaal ingenomen standpunt niet meer wenst te verlaten. Joseph Brill is niet bij machte verschillende mogelijkheden te onderkennen. Hij is gespeend van onderwijskundig inzicht en voorziet niet dat Hester Lilts dochter Beulah een beroemd beeldend kunstenares wordt. Zij bereikt de levitatie, hij blijft ook in de Verenigde Staten op zijn hooizolder zitten en wordt ten slotte door het vraatzuchtige heelal opgeslokt. Zijn in Europa opgedane denkbeeld van het samengaan van Parijs en Jeruzalem valt in duigen. Het Parijse Jeruzalem wordt een rokende puinhoop. 'Europa het kannibalistische heelal.'

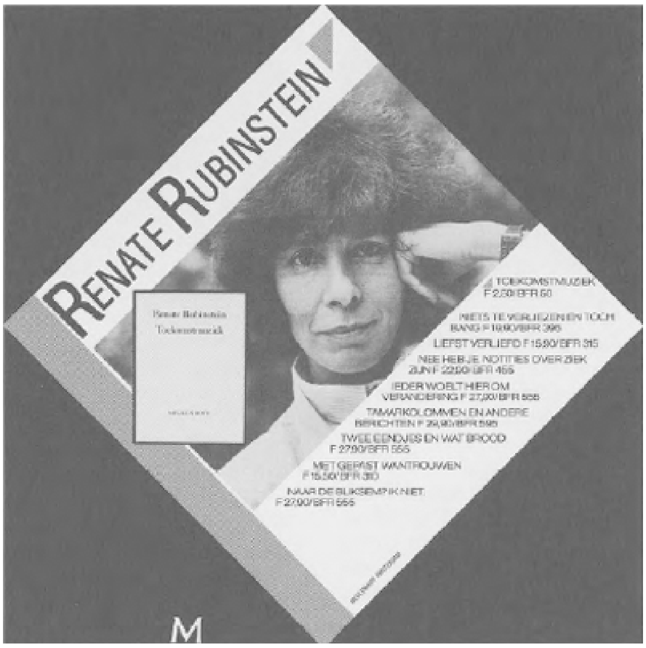
Ad astra

Joseph Brill wil een historische rol spelen maar wordt vergeten (Beulah weet zich later, als ze voor een tv-programma wordt geïnterviewd, niets meer van haar school te herinneren). 'Freud, Spinoza, Einstein. De geest, het universum, de kloof ertussen. Het daagde hem dat hij in de kloof leefde.' Geen uitzicht, geen inzicht, geen mogelijkheden zich een andere identiteit aan te meten. Te oud, te star.

De filosofe Hester Lilt verdwijnt naar Parijs met haar kind. In een van de telefoongesprekken heeft hij haar ervan beschuldigd haar eigen kind te kannibaliseren (maar ze had de hoorn er al opgesmeten). Echter, uitgerekend hij wordt door haar geplunderd, in zijn hemd gezet, sterfelijk gemaakt, onsterfelijk belachelijk gemaakt. Brill is niet de god in zijn eigen onderwijswereldje. De school eet hem op, schuift hem terzijde.

Zijn zoon wordt onderwijzer. Alweer de eeuwige terugkeer van hetzelfde. Naphtali en zijn vader zien niets in kunst. Zij denken in uitersten, in vastgelegde patronen, in geordende rijtjes, in eenduidige testuitslagen. Kunst is het scheppen van mogelijkheden die niet waren te voorzien. Op die wijze kan de kunst wellicht aan het kannibalisme ontsnappen.

De literaire kunst van Cynthia Ozick wil naar de sterren reiken; de verbeelding neemt het op tegen de domme idolatrie, de statische verafgoding, de geestelijke immobiliteit, de middelmatigheid. De ster van Joseph Brill dooft. Maar het *Ad astra* blijft hoorbaar in het werk van Ozick.


RENATE RUBINSTEIN
Renate Rubinstein
Toekomstmuziek
TOEKOMSTMUZIEK
F 2,50/BFR 50
NIETS TE VERLIEZEN EN TOCH BANG F 19,90/BFR 395
LIEFST VERLIEFD F 15,90/BFR 315
NEE HEB JE. NOTITIES OVER ZIEK ZIJN F 22,90/BFR 455
IEDER WOELT HIER OM VERANDERING F 27,90/BFR 555
TAMARKOLOMMEN EN ANDERE BERICHTEN F 29,90/BFR 595
TWEE EENDJES EN WAT BROOD F 27,90/BFR 555
MET GEPAST WANTROUWEN F 15,90/BFR 310
NAAR DE BLIKSEM? IK NIET F 27,90/BFR 555
M

Menno Lievers
De blinde radioloog

> *Er zijn ogenblikken in het leven, gevoelens... waar men alleen op wijzen kan en dan voorbijgaan.*
> I.S. Toergenjew

Ik ben arts. Praktiserend medicus. Nee, lach mij niet uit. Ik kan het ook niet helpen. Mijn grootvader was arts, mijn vader was arts, mijn grootmoeder was verpleegster, mijn moeder was verpleegster. Aanvankelijk verzette ik mij tegen de eerst voorzichtig, maar later krachtig uitgeoefende druk van mijn ouders en grootouders om toch vooral in de voetsporen van mijn vader te treden. Mijn vader, een één meter negentig lange en nog veel bredere huisarts, die zonder witte jas een naakte prooi voor zijn vrouw was.

- 'Later,' zei hij op gezette tijden, als we met de hele familie in de kamer zaten en hij aan zijn vieze pijp zoog, 'later kun je misschien mijn praktijk overnemen.'

Mijn moeder keek dan op van haar breiwerk en kreeg een weke glimlach op haar gezicht, die meteen verdween, als ik onder het uitroepen van 'Nooit! Nooit!' verbitterd de kamer verliet. Niet begrijpend keken zij elkaar aan, niet begrijpend keek ik hun leven aan, dat - zo wist ik zeker - nooit mijn leven zou worden. Maar toen ik, niet veel later, het aanmeldingsformulier voor de universiteit moest invullen stond het er toch: geneeskunde. Ik deugde nergens anders voor.

- 'Wat heb ik je gezegd?', zei mijn vader. Mijn moeder had tranen in haar ogen en glimlachte opnieuw.

Een jaar voor ik mijn artsexamen zou doen werd de praktijk van mijn vader voor drie ton 'goodwill' overgenomen, vlak voor deze regeling door de nieuwe staatssecretaris verboden zou worden.

Ik werd arts en toch hield ik van mensen, maar mensen hielden niet van mij. Als ik vriendelijk knikte dachten ze dat ik hen in de maling nam, als ik belangstellend informeerde hoe het thuis ging, vroegen ze of het toch alstublieft niets psychisch was dokter. De geachte collega's vonden mij een zacht eitje, omdat ik vriendelijk deed tegen patiënten. Zij roddelden achter mijn rug en maakten grapjes, omdat ik aan de patiënten vroeg of het geen pijn deed en alle medische ingrepen van te voren duidelijk probeerde uit te leggen. Zelfs ben ik een keer bij professor Veenhuizen geroepen, het hoofd van mijn toenmalige afdeling, dezelfde afdeling in hetzelfde ziekenhuis waarin de nu volgende geschiedenis zich enige tijd later af zou spelen, omdat ik een vrouw die huilde van de pijn na een slokdarmonderzoek met een arm om haar schouder had proberen te troosten. Niet dat het iets geholpen heeft, die vrouw ging alleen maar harder snikken, maar deze goed bedoelde mislukking moest nog eens extra bestraft worden.

Op het ogenblik zit ik zonder werk. De praktijk van mijn vader is verkocht, er is een overschot aan artsen en bij mijn laatste werkgever, het academisch ziekenhuis in de middelgrote provincieplaats L., hadden ze me niet meer nodig. Na een periode van dan eens hier, dan eens daar een paar maanden waarnemen, dacht ik in dat ziekenhuis eindelijk kans op een vaste baan te hebben, maar het zou anders lopen.

Ik was nog wel zo voorzichtig begonnen. Ik gedroeg me tegen patiënten afstandelijker dan ik eigenlijk wilde en suste mijn geweten door meer dan mijn

uiterste best te doen om een zo goed mogelijke diagnose te stellen. Ik liep naar het laboratorium om te zien of ze de bepalingen goed uitvoerden, ik ging naar de inspanningsproeven om het elektrocardiogram te beoordelen, als de andere artsen aan het koffiedrinken waren, ik liep mee met de maagdarmonderzoeken en ik tuurde uren naar de foto's van de radioloog.

Eén van mijn patiënten was een vrouw met onduidelijke, al jarenlang bestaande buikpijn. De zachte ogen in haar licht gegroefde gezicht vertelden dat het leven deze tengere oude dame niet ontzien had. Zij was voor de zoveelste keer niet lekker geworden, ditmaal op het verjaardagsfeestje van haar oudste kleinzoon. Bij het lichamelijk onderzoek kon ik geen afwijkingen vinden. Ze had alleen een klein moedervlekje vlak boven haar navel. Ik liet foto's van haar slokdarm en haar maag maken en toen dat op het eerste gezicht niets opleverde ook foto's van haar darmen. Dat laatste onderzoek, niet zonder reden colon-inloopfoto genaamd, verliep niet helemaal volgens de regels der geneeskunst, zoals die ooit door Hippocrates in het Grieks geformuleerd zijn. Maar wie kent er nog Grieks?

Ontbloot op de onderzoektafel moest zij naar links draaien en naar rechts draaien en zich nog eens omwentelen. Onder die omstandigheden, mensonterend maar voor haar eigen bestwil, raakte de slang, waarvan het ene uiteinde in haar endeldarm gestoken was, verstrikt en gleed daardoor samen met de anderhalve liter contrastvloeistof er van onderen uit. De arts-in-opleiding, een onvriendelijke jongedame, getooid met de brandmerken van haar vroegere studentenvereniging, te weten parelketting, zegelring en geaffecteerde stem, had niet de juiste aanwijzingen van achter haar scherm doorgeschreeuwd. Ter verhoging van de feestvreugde en de hilariteit achteraf in de koffiekamer, was zij niet in staat de onderzoektafel waarop de patiënte lag volgens de bijgevoegde gebruiksaanwijzing te bedienen, waardoor slechts dank zij kordaat optreden van één van de oudere verpleegsters

ternauwernood voorkomen kon worden dat de vrouw er af viel.

Pas later heb ik vernomen, waarom die jongedame wèl en mijn vriend Laurens nièt tot de opleiding voor radioloog werd toegelaten. Het had, geloof ik, niets met studieresultaten, ijver en interesse te maken.

Uiteindelijk kreeg ik toch wat foto's in handen, tien van slechte en één van goede kwaliteit, door het hoofd van de afdeling gemaakt, die na het trieste contrastvloeistof-ballet zelf maar kwam om de schade beperkt te houden. Ik houd van mensen, niet van radiologen.

Naar deze ene foto heb ik uren gekeken. Ik hield hem voor de lichtbak op mijn kamer, ik raadpleegde allerlei boeken en toen alle collega's verdwenen waren en de polikliniek er verlaten bijlag, toen wist ik het nog niet. Het was een goede foto, de darmen leken in orde en ook op de maagfoto waren geen bijzonderheden te zien. Toch voelde ik dat er iets mis was. Maar met zo'n argument kun je in de medische wereld nergens aankomen, dacht ik. Ik borg de foto's op in de enveloppe en wandelde tussen de schoonmakers door naar de uitgang. De volgende dag zou ik weer gaan kijken, of nee, ik realiseerde me dat het die dag vrijdag was en zaterdag en zondag is niemand ziek, dan is het weekend.

Die nacht kon ik niet slapen. Ik draaide en draaide, als die vrouw op de onderzoekstafel. Het was drukkend weer, pas tegen de ochtend, vlak voor het licht werd, ging het onweren en kon ik inslapen op het geluid van de regen. Een moeder, die haar kind door de haren strijkt.

's Ochtends stond ik op met een zwaar, bonzend hoofd, alsof er in mijn schedel iemand bezig was zich met hamer en pikhouweel naar buiten te werken. Ik had uitgebreid gedroomd, dat herinnerde ik me nog, maar wat ik gedroomd had was me ontschoten. Hoe ik ook mijn best deed, geen enkel beeld was bewaard gebleven. Meestal kon ik me mijn dromen van de voorbije nacht vrij scherp voor de geest halen. Voor de grap probeerde ik dan er een diepere betekenis aan toe te kennen om te bewijzen wat een onzin die psycho-analytische droomduiding wel niet was, maar nu viel er helemaal niets te duiden.

Ik besloot eerst maar eens onder de douche te gaan, koffie te zetten en goed te ontbijten. De broodtrommel was leeg en derhalve zat er niets anders op dan naar de bakker te gaan. Het kon geen kwaad even een frisse neus te halen. Ik stapte op de fiets en reed de straat uit. Het was één van die mistige voorjaarsochtenden waarvan je niet kon voorspellen of die uit zou lopen op een zonovergoten of op een bewolkte dag. De jonge blaadjes aan de bomen langs de singel wisten ook niet goed wat ze met het weer aanmoesten en draaiden heen en weer, zodat je nu eens hun voorkant en dan weer hun achterkant zag. Die arme, vriendelijke oma van gisteren, wat zou die toch hebben in haar buik? Ik trapte maar wat harder op de pedalen, alsof ik er op die manier uit zou komen.

Op de terugweg schoot me opeens te binnen dat er ergens op een kamertje boven één van de klinieken van het academisch ziekenhuis een zonderlinge radioloog, een emeritus-hoogleraar, in zelf gekozen eenzaamheid bivakkeerde. Men fluisterde dat hij helaas geleidelijk blind werd. Een erfenis uit de tijd, zijn tijd, de beginjaren van de radiologie, waarin men zich nog niet tegen de röntgenstralen beschermde. Die man, als ik hem nu eens zou raadplegen over de buikpijn van die patiënte. Je kon nooit weten en bovendien had ik dan in ieder geval een diagnose voor de stafvergadering op maandachtochtend. Thuis propte ik vlug een paar sneeën brood

naar binnen en fietste daarna snel naar het ziekenhuis. De verbaasde portier liet me met enige tegenzin het gebouw binnen.

- ‘Niet aan het zeilen dokter? Al dat uitzoeken op de vrije zaterdag is niet goed voor een mens, daar gaat ie nog eens kapot aan. Je moet er ook eens uit op zijn tijd. Neem dat maar van mij aan!’

Ik liep vlug langs hem heen, met twee treden tegelijk de trappen op. Vlak voor ik boven was struikelde ik. Ik keek om, er lag niets dat mijn halve valpartij kon verklaren. Met een zere knie hinkte ik mijn spreekkamer in en pakte de enveloppe met foto's. Ik nam de achteruitgang van de polikliniek en wandelde het mistige ziekenhuisterrein over naar de radiologie-kliniek. Daar zwaaiden de deuren automatisch open. Het bleek de enig waarneembare activiteit op de afdeling. Aan het plafond hing een tros bordjes. De namen van de hoogleraren stonden met al hun titels in grote zwarte letters vermeld op een witte achtergrond, de nummers van de verschillende onderzoekkamers in het rood, maar de weg naar de eerste verdieping stond niet aangegeven. Ik liep door de verlaten gang, langs de naargeestige hokjes, die iemand ooit A-2 of B-1 had genoemd en waarin je je vast diende te ontkleden en vervolgens heel lang diende te wachten voor je dure geld, tot het de dokter behaagde zijn koffie opgedronken te hebben. Ik zag de bekijkkamer, waar de röntgenfoto's even bekeken worden op de lichtbak, vóór ze voor eeuwig in de enveloppe en het archief verdwijnen.

Ergens in het gebouw zoemde een air-conditioning apparaat.

Nergens was een teken van een weg naar boven, naar de emeritus-hoogleraar te zien. Voor de wand aan het eind van de gang viel een smalle streep licht op de linoleumvloer. Toen ik de wand nader bekeek, bleek die eigenlijk een door zorgvuldig timmerwerk in het interieur verborgen deur te zijn, zoals men soms achter schilderijen brandkasten aan kan treffen. Ik duwde de zwaar met hout bewerkte deur iets verder open en zag direct achter de drempel een steile stenen trap omhoog gaan. Op mijn tenen liep ik de trap op, langs een raam dat het voor iedere foto onmisbare licht, enigszins gehinderd door een laag stof, doorliet.

Uit wat her en der verspreid materiaal kon ik opmaken dat zich op deze verdieping de researchkamers van de hoogleraren bevonden. Enige diaprojectoren ten behoeve van het studentenonderwijs stonden er verlaten bij. Op een tafel lagen geknakte en gescheurde röntgenfoto's naast een gebroken aanwijsstok. Het rook hier bepaald niet zo fris als in de met leer beklede spreekkamers beneden. Ik liep voorzichtig verder de gang in, die zo'n scherpe bocht maakte, dat het voor de lichtgolven uit het raam bij de trap niet meer te volgen was. In het duister zag ik wel een tl-lamp aan het plafond hangen, maar het lichtknopje kon ik nergens ontdekken. Behoedzaam, om de doodse stilte niet te verbreken, schuifelde ik uit de sche-

kostuum, aan zijn handen te zien, moest hij minstens tachtig jaar oud zijn, maar zijn gebaren waren nog vol wilskracht en energie. Vooral zijn stem klonk als die van een hogepriester die ingewijd is in alle geheimen van de wetenschap, van het leven en van de dood, en die teruggekeerd is in de donkere grotten der mensen. Langzaam voelde ik een tinteling langs mijn rug omhoogkomen en even was ik weer de verlegen jongen van vroeger die met z'n handen op de rug bedremmeld maar nieuwsgierig en vol bewondering kijkt naar wat anderen voor hem doen.

- ‘Een vrouw met pijn in haar buik en opvliegers. Ze heeft perioden waarin ze slecht eet en als men haar zemelen voorschrijft wordt de pijn ondraaglijk... Rond haar duodenum voel ik een vernauwing, dat moet..., ja zij heeft een bijna volledige pancreas annulare. Zo, dat is zeldzaam, ofschoon Gartier daar in 1900 al een proefschrift over heeft geschreven, in Petersburg. 1900, toen moet Rusland nog een land vol hoop en verwachting geweest zijn...’

Verbaasd keek ik naar de foto. Pancreas annulare, ik had er nog nooit van gehoord, maar er leek inderdaad in het begin van de dunne darm een kleine vernauwing te zijn. De pancreas is op röntgenfoto's haast niet te zien, tenzij een ontsteking voor kalkspetjes gezorgd heeft.

Ik was met stomheid geslagen. Ik moest hem nu bedanken, uitvoerig en met welgekozen superlatieven zijn bekwaamheid prijzen, maar in plaats daarvan voelde ik me klein en bang worden en zou ik het liefst zijn weggelopen. Ik stamelde iets, dat het geweldig was, verbluffend en zo, dat ik urenlang dit bestudeerd had en niet in staat was geweest om wat u nu in zo'n korte tijd, maar het wezenlijke hield ik voor me: dat er iemand voor mij zat die zo op het oog ook een mens van vlees en bloed was, een kind van een vader en een moeder, maar die toch van een andere wereld kwam en met wie ik mij verwant voelde en in wiens leer ik wilde geloven.

Snouck Hurgronje stond op van het krukje en ging zuchtend in een oude fauteuil zitten.

- ‘Schei uit met die flauwekul, altijd hetzelfde. Ik zei je toch dat de technische problemen de kleinste waren waar wij ons als mensen mee geconfronteerd zien.’

Hij zweeg even, alsof hij ergens over na moest denken en wees mij toen de kruk aan.

- ‘Gaat u zitten. Als u nog even tijd heeft tenminste. Per slot van rekening komt hier niet iedere dag iemand helemaal naar boven. Ik heb zo af en toe toch ook, ondanks mijzelf, behoefte mijn hart te luchten. Misschien interesseert het u te weten waarom een oude, gelauwerde man niet in een kist onder de grond ligt, of ergens in een tehuis op de Veluwe zijn tijd uitzit, maar hier als een gedreven idioot nadenkt tot ie erbij neervalt. Niet dat ik het zelf precies weet. Wie weet dat eigenlijk wel? Weet u waarom u doet, wàt u doet? Waarom u leeft, waarom er überhaupt mensen zijn, waarom er een wereld is?’

Waarom er een wereld is, ik had er nog nooit over nagedacht. Maar ook waarom ik in dit ziekenhuis aan het werk was en niet de wijde wereld introk om muziek te maken, ook dat wist ik niet precies.

- ‘Probeer maar geen antwoord te geven,’ zei Snouck Hurgronje. ‘Laat de vraag enkel opkomen, dat is voldoende, denk er over na, dat doen al zo weinig artsen tegenwoordig.’

Hij hief zijn arm omhoog alsof hij een interruptie van mij bij voorbaat wilde afweren.

- ‘Nee, ik behoor niet tot het slag oude zeurkoppen voor wie alles vroeger beter was, hmm, moet u nagaan, vlak na de Eerste Wereldoorlog, toen penicilline nog uitgevonden moest worden, toen ze nog geen goede narcose hadden. Nee, sinds die tijd kunnen we steeds meer ziektes bestrijden, maar er komen ook steeds nieuwe ziektes bij. Het wordt niet echt beter, maar ook niet slechter hoor. Goed en kwaad bestaan niet in de wetenschap. Artsen doen net of dood en ziekte slecht zijn, beter worden is gezond zijn. Ouden van dagen noemen ze dement, maar hoe vaak vluchten ze zelf niet in herinneringen?’

- ‘Maar professor, al die infectieziekten, of denkt u eens aan al die vormen van kanker, dat is toch verschrikkelijk! Dat vindt u toch ook slecht en afschuwelijk?

Snouck Hurgronje draaide zijn lichaam langzaam mijn kant uit. Hij bracht de vingertoppen van zijn handen op elkaar en zweeg. Zijn donkere brilleglazen staarden mij aan. Ik durfde haast niet terug te kijken, maar toen ik in de weerkaatsing van het licht op zijn bril mijzelf herkende, bleef ik hem strak aankijken.

- ‘U heeft wellicht gelijk,’ begon Snouck Hurgronje na enige tijd. ‘Maar aan de andere kant... Kijk, in de wetenschap is het niet gebruikelijk dat persoonlijke ervaringen meetellen, dat getuigt niet van een wetenschappelijke houding. Objectief moet je zijn, dan is er pas sprake van waarheid. Maar als je de biografieën kent van grote wetenschapsmensen, van Watson en Crick, van Marie Curie, van Louis Pasteur, van dokter Kolff, dan weet u dat emoties en wilskracht van doorslaggevend belang zijn. Achteraf kan men alles verklaren, alles heel wetenschappelijk in vakjes en rubrieken onderbrengen, maar waar het op aankomt, dat is niet de rechtvaardiging achteraf, nee, dat is de schepping, het creatieve moment!’ Snouck Hurgronje zuchtte nog eens. De laatste woorden had hij iets luider uitgesproken en even was hij opgeveerd uit zijn fauteuil. Hij zakte weer terug en verzonk in somber gepeins. Ik keek rond en probeerde te ontwaren wat er buiten de lichtkring van de lichtbak in de ruimte stond. Er was niets te zien. Ik keek Snouck Hurgronje weer aan. Hij was enigszins onderuit gezakt in zijn stoel. Zoals hij daar in zijn bruine driedelige kostuum zwijgend in het donker zat, ging er een grote droefheid van hem uit.

- ‘Mijnheer, vindt u het bezwaarlijk als ik u iets persoonlijks vertel?’ vroeg Snouck Hurgronje opeens.

- ‘Nee, eh, nee,’ stamelde ik. Met gezichtsmimiek kon ik zijn vraag niet beantwoorden, maar onwillekeurig schudde ik van nee.

- ‘Zelf dacht ik eens als u. Dat was een bevrijdende denkweg. Ik sloeg alle vooroordelen van me af en ging voort. Er bleven raadsels over, maar je zag dat aan het einde van de weg alles in helder licht stond, alles zou vroeg of laat verklaard worden. Er was een harde klap voor nodig om mij af te helpen van dat geloof, want het was een geloof, dat zie ik nu wel in.

Ik had toen ik nog assistent-arts was dienst op de afdeling acute opname. Het was zaterdagnacht, de tweede dag van

mering het absolute donker in. Boven welk gedeelte van het gebouw ik me bevond kon ik niet meer vaststellen, ook niet toen mijn ogen aan het donker gewend waren. Deuropeningen kon ik slechts op de tast ontwaren. Waarom ik toen niet de redelijke en verstandige beslissing heb genomen om terug te gaan weet ik nu niet meer. Een vreemde kracht dwong mij om deze speurtocht voort te zetten. Hier ergens zou en moest ik die oude professor ontmoeten. Ik sloop dieper de gang in, eerst langzaam, toen wat sneller, tot ik met een harde val op de vloer voor die overmoed beloond werd.

Duizelig kwam ik, steunend tegen de wand, overeind. Boven op mijn hoofd voelde ik een stekende pijn alsof die mijnwerker in mijn hoofd eindelijk de weg naar buiten had gevonden. Ik betastte voorzichtig de pijnlijke plek. Mijn haren waren door het gestolde bloed vastgeplakt op een grote bult.

Het werd echt tijd om terug te gaan. Wat zocht ik eigenlijk? Ik wilde advies vragen aan een oude, ervaren collega, die echter nergens te bekennen was. Maar nog kon ik me er niet toe zetten terug te lopen. Mijn hart sloeg er als een wildeman op los tegen mijn ribbekast en een warme gloed streek neer op mijn wangen. Ik voelde me een archeoloog in een pas ontdekte piramide. Om iedere hoek konden de rijkdommen van de farao liggen. Rijkdommen? Ik was zo bezeten dat ik een ontmoeting met een vreemde, oude hoogleraar, bovenin een nog oudere kliniek al als een schat ging beschouwen, terwijl onderin op de begane grond de modernste apparatuur stond, waarmee op allerlei manieren van alles te ontdekken viel. Waar kwam die drang vandaan? Ging het eigenlijk nog wel om die patiënte, ging het mij niet veel meer om erkenning? Was ik niet onbewust bezig me te laten gelden, om zo meer kans te maken op die vaste baan die ze me voorgespiegeld hadden?

Ik schrok. Ik besefte dat ik net zo egoïstisch was als de rest, net als die walgelijke collega's uit op mijn eigen voordeel, ook al profiteerde er soms een patiënt van. Nee, dit heilige boontje moest terug, weg uit deze duisternis, waaruit redelijkerwijs geen enkel resultaat zou kunnen opdoemen, zeker niet voor de patiënte, maar die mij wel kleerscheuren en een bult op mijn hoofd bezorgde.

Ik drukte nog eens voorzichtig met mijn vingers op de pijnlijke zwelling. Die werd er niet kleiner op. Je hoefde geen jarenlange medische opleidnig gevolgd te hebben om die diagnose te kunnen stellen. Plotseling voelde ik een soort koordje over mijn handrug scheren. Ik liet de bult met rust en probeerde het koordje te vangen. Na enige pogingen kreeg ik het met een misplaatst wilde greep in mijn uitgestoken hand. Het koordje gaf mee en tegelijkertijd hoorde ik boven mij een onheilspellend gekraak en gepiep, dat mij vaag bekend voorkwam, maar dat ik niet zo snel thuis kon brengen. Het eindigde met een doffe klap op de vloer. Ditmaal strekte ik mijn arm iets voorzichtiger uit in de richting van het verdwenen geluid. Het voelde aan als hout en met mijn vingertoppen herkende ik het geraamte van een trap. Deze uitdaging kon ik niet weerstaan. Ik moest verder, teruggaan kon altijd nog. In trance beklom ik de treden. Op de tiende trede staand, zag ik op de volgende verdieping licht. Ik klauterde verder en voor het goed en wel tot me doordrong stond ik na twintig treden boven. Recht voor mij nam ik op enige afstand een lichtbak voor het bestuderen van röntgenfoto's waar. Ik klemde de enveloppe met foto's nog eens stevig in mijn hand en begon aarzelend naar het licht te lopen.

Voor de lichtbak verscheen de schaduw van een rijzige gestalte.

- ‘Treed nader, mijnheer, treed nader.’

Tegenover mij stond een lange, magere man met een dikke hoornen bril op zijn stevige neus.

- ‘Snouck Hurgronje, aangenaam.’

Het duurde een moment voor het tot mij doordrong dat hij zijn hand feilloos in mijn richting uitgestoken had.

Vlug schudde ik de hand en noemde mijn naam.

- ‘U komt een probleem bespreken, is het niet? Ik heb zo de indruk dat u ergens mee in uw maag zit.’

Ik knikte. Pas veel later, toen de hele geschiedenis achter de rug was en ik de tijd had alles te overdenken, besefte ik dat mijn knikken hem ontgaan moet zijn. Of... dat ik althans met zijn ogen mijn eigen knikken nooit waargenomen zou hebben.

- ‘Een technisch probleem, als ik het wel heb,’ vervolgde Snouck Hurgronje. ‘Gelukkig maar mijnheer. Gelukkig maar. Technische problemen zijn namelijk oplosbare problemen. De problemen waarvoor ik mij hier gesteld weet, hier in een bovenkamer van dit oude, beschimmelde ziekenhuis, dat zijn echter problemen, waarvan het nog maar zeer de vraag is of die ooit opgelost kunnen worden. Dat zijn problemen, waarvan het nog maar zeer de vraag is of het überhaupt problemen zijn!’

Hij wendde zijn gezicht in mijn richting en boog statig met zijn romp naar voren, alsof hij zeggen wilde: ‘Daar kijk je van op hè?’ Maar dat zei hij niet, zijn donkere brilleglazen priemden alleen mijn kant uit, als twee ogen die dwars door je ziel snijden om die ziel eens haarfijn te ontleden. Hij mocht dan zeer slechtziend zijn, aan zijn bewegingen in deze vertrouwde ruimte was het nauwelijks te merken.

- ‘Wat kijkt u mij aan, mijnheer? U vraagt zich zeker af hoe deze blinde man foto's kan bekijken en diagnoses kan stellen. Kent u dat gezegde: de patiënt vertelt u uw diagnose? Dat is één ding, het andere is dat ik mijn gevoel, mijn intuïtie, openlijk en zonder omwegen de kans geef mee te helpen bij het stellen van de diagnose. Ik voel wat u niet kunt zien. Waar uw kijken ophoudt begin ik. Ik heb mijn klinische blik, zo te zeggen, verruimd.’

Snouck Hurgronje lachte.

- ‘Ik zal het u tonen. Geeft u mij die foto's maar eens aan.’

Ik reikte hem de foto's aan, die ik achter mijn rug had gehouden.

Hij opende de enveloppe en vroeg mij, terwijl hij op een krukje voor de lichtbak ging zitten, om de klachten van de patiënte in het kort te vertellen. Met een soepel gebaar zwiepte hij de foto's vast aan de lichtbak. Tijdens mijn verhaal gleden zijn vingertoppen over de zwarte röntgenplaten. Zijn hoofd was strak naar voren gericht, als was hij in diep gepeins verzonken. Ik bekeek hem van opzij. Een lange man met zilvergrijs haar, in een driedelig bruin

het nieuwe jaar. Om half twee hoorden wij in de verte de sirene van de ambulance aankomen. Vlug brachten de verpleegsters en mijn collega en ik de reanimatiekamer in gereedheid. De auto kwam eraan, de brancard schoot door de gangen en ik..., ik herkende de kleren van de patiënt, ik herkende het gezicht dat zo veel op het mijne leek, ik zag mijn broer.'

Snouck Hurgronje zette zijn bril af en wreef met zijn vingers over zijn ogen. Hij zuchtte diep en slikte een paar keer. Voorzichtig zette hij de bril weer op en snoot zijn neus. Toch moest het al meer dan vijftig jaar geleden gebeurd zijn.

- 'Tja, enfin, mijn collega zei nog dat ik beter weg kon gaan, maar dat wilde ik niet. We scheurden de kleren van zijn lichaam en ik begon als een bezetene hartmassage toe te passen.'

Snouck Hurgronje slikte opnieuw en wendde zijn blik die geen blik was van mij af en staarde naar het plafond.

- 'Later vroeg ik mij af, waarom ik tot het overlijden van mijn broer nooit zulke emoties op had voelen komen, waarom ik tot die tijd werktuiglijk aan de slag was gegaan en de familie altijd rustig had kunnen toespreken als de reanimatie mislukt was. Toen ik het zelf eenmaal beleefd had, toen ging ik iedere patiënt als familielid beschouwen, hoe moeilijk dat soms ook was. Ik weigerde om terug te vallen in dat werktuiglijke automatisme. Ik kon het ook niet meer.

Die collega, die zei me later dat de praktijk van ons vak nu eenmaal zo was. Als het niet over je ruggemerg gaat, als het niet automatisch gaat, dan kun je niet werken, jongen, zei hij. Ik vroeg hem hoe hij in hemelsnaam al die jaren in staat was te werken zonder gevoelens. Dar had hij geen antwoord op, maar we wisten beiden, dat hij dat kon, omdat hij de mens terugbracht tot een ding, tot een object. Ik verwijt hem niets hoor. Wat valt er te verwijten als iemand denkt naar eer en geweten gehandeld te hebben? Had ik zelf ook niet jarenlang mensen bestudeerd alsof het wandelende machines, apparaten waren, die toevallig mensen bleken te zijn?'

Snouck Hurgronje stond op en deed drie passen heen en drie passen terug. Hij begon geestdriftig te praten over zijn vak: de radiologie. Hoe daarin het contact met de patiënten steeds slechter was geworden. Hoe een foto wel de contouren, maar niet het ware hart van de mens blootlegt. Dat een patiënt wel verschrikkelijk wanhopig en vol vertrouwen in de medische stand moest zijn om zich vrijwillig aan al die onderzoeken te onderwerpen. Onder het praten liep hij heen en weer, telkens dezelfde drie passen heen en dezelfde drie passen terug. Het was alsof hij college gaf voor een grote, volle zaal. Hij gebaarde, deed dan weer zijn handen op de rug, liet ze af en toe in zijn zakken verdwijnen, om ze vervolgens opnieuw in de lucht te steken.

- 'Wat is rationaliteit, wat is rationaliteit zonder emotie?' riep hij uit. 'Dat is een groot, log en massief apparaat, waarin je je hoofd moet steken en dat jou dan ronddraait, tot je niet meer weet waar je bent. Begrijp me goed, ik verafschuw kruidenmengers, steenopleggers, antroposofen en homeopaten, maar ik weet wel dat een hoop geneeskunde ook ordinaire kwakzalverij is. Ja, ik, ik als emeritus-hoogleraar radiologie, ik ben eigenlijk een soort geïnstitutionaliseerde kwakzalver, een roedeloper.' Snouck Hurgronje schoot zowaar even in de lach om die vergelijking.

- 'Kon ik ze dat nu maar eens duidelijk maken. Als ze nu maar één keer eens wilden luisteren, maar hier beneden veroordelen ze alles wat niet in hun straatje past. Ze zien wel de splinters in de ogen van hun medemens, maar de balk in hun eigen oog zien ze niet. Ze aanbidden de rede, iets is waar of iets is niet waar, maar een

gesprek kun je zo niet voeren, met een mens kun je zo niet praten. Niet dat ik de rede overboord gooi, integendeel, maar ik heb haar wel aangevuld. Zij is een middel en geen doel.' Snouck Hurgronje ging zitten. Hij zag er moe uit en beschouwde zijn college als beëindigd, dat was wel duidelijk. Mijn angst voor hem was gedurende zijn verhaal geleidelijk weggeëbd en had plaats gemaakt voor een vreemde duizeling. Het was een mengeling van eerbied en warmte, die maakt dat je iemand niet prijst en ook niet omhelst, maar die je aan je stoel genageld, woordeloos laat zitten, omdat het niet gezegd kan worden, omdat je het niet kunt zeggen met die goedkope woorden, waarmee anderen zuivere gevoelens met voeten treden.

Ik kon niets zeggen en mijn drang om iets te zeggen verdween langzaam en maakte plaats voor het besef dat, als ik ook maar het kleinste stukje van zijn waarheid beneden, in de gangen van de medische werld, zou gaan verkondigen, dat ik dan helemaal een buitenbeentje zou worden. Tenzij..., tenzij Snouck Hurgronje het mij zou kunnen leren! Want wie geneest heeft de waarheid aan zijn kant, zo gaat dat in de geneeskunde!

- 'Professor, uw wijze van diagnose stellen... ik vind het eh... geweldig, ongelooflijk! Zou ik..., mag ik... zoudt u het mij kunnen leren?' Terwijl ik de woorden uitsprak, bekroop mij het gevoel, dat ik er weer niet in geslaagd was mijn gedachten onder woorden te brengen en dat ik onder druk om toch iets te zeggen, weer het verkeerde, het laag bij de grondse had beweerd, dat ik juist bij uitstek had willen vermijden. Er moest nu wel een berisping volgen. Lijdzaam wachtte ik zijn antwoord af.

- 'Leren, vraagt u? U vraagt hoe men een gevoel kan leren? Klinkt dat niet enigszins belachelijk? Beseft u wel dat dat een zeer onwetenschappelijke vraag is? Hoe kan ik u ooit mijn gevoel, mijn intuïtie bijbrengen? Maar buiten dat. Kent u alle differentiaal diagnoses van duodenumversmalling en dan niet als rijtjes in een boek, maar als klinische beelden? En, wat nog belangrijker is, heeft u uw gevoelsleven ontwikkeld, of bent u één van dat soort dat van het gymnasium direct gaat studeren en dan op zijn 24e denkt mensen te kunnen genezen, vaak oude mensen, met een heel leven achter zich. Levens, waarin meer gebeurd is, dan u ooit zult meemaken achter uw bureautje in de polikliniek.'

Onder het spreken draaide zijn hoofd langzaam mijn kant uit. Het was het ontbreken van enige mimiek dat aan zijn woorden zo'n gewicht gaf. Wat had ik meegemaakt? Een verbroken verkering waar ik aardig kapot van was geweest, af en toe een beetje heibel met mijn ouders... twee keer een tentamen overgedaan, dus tegenslagen heb ik... nee, echte tegenslagen heb ik nooit gekend. Maar

mocht je levenservaring en persoonlijkheid verlangen van een jonge medicus, die van alle studenten het hardst heeft moeten studeren, jaren heeft moeten stampen en blokken en die haast geen tijd heeft gehad om na te denken?

- ‘Nee mijnheer,’ zei Snouck Hurgronje rustig. ‘Ik heb het u voorgedaan, ik heb het u getoond, maar het echte leren moet u zelf doen. Daarnet in de donkere gangen beneden bent u toch ook op uw gevoel doorgegaan? Begint u zich eerst maar eens af te vragen of het normale menselijke contact, dat u in het begin van uw studie met de patiënten wilde hebben, of dàt er nog is.’

Ik voelde dat mijn wangen en mijn oren gingen gloeien, ik bloosde.

- ‘Nee, nee, professor, mijn collega's en mijn leermeester..’

- ‘Wat collega's, wat leermeester, die kiest u uiteindelijk toch zelf uit?’ Snouck Hurgronje pakte de foto's, deed ze in de enveloppe en legde die voor mij neer.

- ‘U bent van goede wil, u bent ijverig, maar u zou eens van de gebaande, traditionele wegen af moeten gaan, de “Holzwege” opzoeken, zoals de Duitsers zeggen. Dan zult u zien in wat voor wildernis wij leven.’ Snouck Hurgronje stond op en knipte het licht van de lichtbak uit. Ik zag geen hand meer voor ogen.

- ‘Het ga u goed.’

Zijn voetsporen verwijderden zich. In het donker voor mij werd een knop ingedrukt. Even later klonk er muziek. Een trage viool, die voorzichtig afscheid nam van het orkest en er alleen vandoor ging, zoals ik eens in Finland boven een meer, jaren geleden, een vogel zich uit de zwerm had zien losmaken.

Voetje voor voetje schuifelde ik achteruit in de richting van het trapgat. In dit uitzichtloze donker kon ik niet uitmaken of ik in de goede richting liep. Daar kwam ik snel achter. Toen ik weer een voorzichtig stapje naar achteren deed, verloor ik mijn evenwicht en viel ik achterover omlaag, de diepte in.

Hoe lang ik daar gelegen heb weet ik niet. Toen ik mijn ogen opsloeg, lag ik op een drempel, mijn benen staken de gang in, met mijn bovenlichaam lag ik in een kamer. Met een bonzend hoofd stond ik op. Tussen mijn ogen, vlak boven mijn neuswortel, had iemand een spijker geslagen. Meestal is dat de drank of een hele diepe slaap, maar nu was er geen drank in het spel.

Licht. Ik wilde nu eindelijk eens licht. Met mijn handen tastte ik verwoed de ruimte naast de deurposten af. Gelukkig zat er een knop. Terwijl de tl-buizen aanknipperden, zag ik dat voor de muren van het vertrek grote, grijze ladenkasten stonden. Ik bevond me in de archiefkamer. Ik schoof een lade waarop een grote P stond open. De lade lag vol enveloppen met röntgenfoto's, op ziektebeeld gerangschikt. De foto's waren zo te zien al tientallen jaren oud. Mijn hard begon sneller te kloppen, vlug liep ik de ziektebeelden na. Ja, verdomd, er zat een enveloppe tussen, waarop iemand in een groot, regelmatig handschrift met inkt pancreas annulare had geschreven. Ik vergeleek de foto's met die van mijn patiënte. Ze waren vrijwel gelijk. Pancreas annulare, nu wist ik het zeker, ik had de diagnose. Ik bekeek de oude foto's nog eens goed. In de marge stond naast de naam van het ziekenhuis en de datum, de naam van de arts: Snouck Hurgronje. Snouck Hurgronje, met wie ik net gesproken had, die net met zijn intuïtie en gevoel de juiste diagnose gesteld had. Wat bedoelde hij eigenlijk met dat gevoel? Wetenschap moet toch waardenvrij zijn, het subjectieve moet toch zoveel mogelijk uitgeschakeld worden? Moesten we God niet op onze blote knieën danken dat de mensheid eindelijk wat rationeler, wat redelijker werd? Van al dat gezeur over

gevoel kwam toch eigenljk niets dan narigheid. In het contact met de patiënten ontkwam je natuurlijk niet aan gevoelens. Maar om nu iedereen als je familielid te beschouwen. Stel je voor zeg. Iedere dag opnieuw nam ik me voor om voor iedere patiënt de sympathieke, invoelende benadering te kiezen, maar dat lukte lang niet bij iedereen. Ja, zo'n lieve grootmoeder, die in al haar properheid en onschuld op mijn gemoed werkte, met wie ik medelijden had, zo'n vrouw kon ik wel een hele dag aanhoren. Maar er waren mensen bij... te stom om ook maar een woord van je te begrijpen. Doodmoe werd je er van. En d'r tante had nog wel gezegd dat het vast hetzelfde was als waaraan de zuster van haar man, mijn oom d'r zus dus, aan was komen te overlijden en daar word ik nu zo bang van. Nu moet u eens even luisteren mevrouw. Ja maar dokter moet er dan geen onderzoek naar m'n hart en zo en pillen, alles wilden ze hebben, maar slikken ho maar. Ze kwamen om aandacht, zoveel aandacht dat je er 's nachts kapot van was.

Maar er waren aardige patiënten bij, lieve mensen, en het leek wel of die altijd het zwaarst getroffen werden. Ik schoof de lade dicht. Als familie beschouwen, ik wist niet of dat in mijn geval nu zo gunstig was voor de patiënt. Nee, die gevoelens, die had Snouck Hurgronje mij niet eens kunnen bijbrengen en die waarheid van hem, die ik boven in het middeleeuwse schemerduister nog als een eeuwenoude oerkracht ervaren had, nou daar bleef hier beneden in het neonlicht van de kliniek niet veel van over! Eén van de tl-buizen knipperde, alsof er een verdieping hoger iemand met zijn voet op de vloer stampte. Ik deed vlug het licht uit en liep de gang op.

In de verte weerkaatste een zwak schijnsel op de linoleumvloer. Ah, het raam bij de trap dacht ik, maar toen ik half struikelend bij de lichtbron aankwam, bleek het een deur te zijn die toegang gaf tot een soort pad over het dak van het ziekenhuis. Aan het einde van het pad stond weer een deur open. Met de foto's stevig in mijn hand geklemd liep ik het dak over. Ik voelde me licht, bij iedere pas veerde ik iets op. Ik had toch maar de diagnose! De zon stond al laag aan de hemel en ging bloedend onder. Het moet die dag toch mooi weer zijn geweest. De mist was opgetrokken, maar binnen in het donker had ik daar niets van gemerkt.

De ruimte achter de andere deur kwam me bekend voor. Het was het magazijn van het klinisch laboratorium. Ik daalde de trappen af en liep opgewekt naar de polikliniek, knikte de hoofdschuddende portier goedenavond en legde de foto's op mijn tafel. Ze zouden maandag wel opkijken, als ik in de stafvergadering zou kunnen vertellen wat de diagnose was. Dan zou dit waarnemertje

ze eens even versteld doen staan. Ik verheugde me er al op. Toen ik soepel de trappen afdribbelde, schoot me te binnen, dat Michiel Heenen achterwacht had, hem zou ik straffeloos thuis kunnen bellen. Met Michiel kon ik van alle collega's op de afdeling het nog het beste vinden. Soms hadden we zelfs iets wat op een gesprek leek en een paar keer had hij mij en ik hem om advies gevragd. Aan hem kon ik in vertrouwen wel vertellen wat ik ontdekt meende te hebben.

Vlug liep ik naar de afdeling acute opname, omdat daar in een klein halletje op een kruispunt van gangen naar de verschillende afdelingen een telefoon hing. Het was druk in het ziekenhuis, het bezoekuur zou zo beginnen. Voor de gesloten toegangsdeuren van de gangen naar de afdelingen stonden de bezoekers in het halletje te wachten. Ik zwaaide naar de verpleegsters en gebaarde dat ik even ging bellen. Zo dadelijk zou ik nog wel een moment bij hen gaat zitten om koffie te drinken. Rond de telefoon naast de lift had zich een groepje bezoekers verzameld. Ik baande me verontschuldigend een weg naar het apparaat, nam de hoorn van de haak en draaide Michiels nummer. De telefoon ging een paar keer krachtig over. Iets te luid en te nadrukkelijk naar mijn zin. Ik draaide me om en zag dat de bezoekers zich in een kleine kring rondom het apparaat verzameld hadden en allen mijn richting uitkeken. Ik keek weer naar de muur om hun blikken te ontwijken, maar hun ogen voelde ik in mijn rug branden. Ik begon te transpireren. Achter mij hoorde ik voetstappen naderbij komen, maar ik durfde mij niet opnieuw om te draaien om te zien wie of wat zo brutaal was om het gesprek af te willen luisteren.

- 'Met dokter Heenen.' Gelukkig Michiel was thuis, ik kreeg de kans om in het gesprek op te gaan en zo die situatie hier te ontvluchten.

- 'Ja, Michiel met mij.'

- 'Oh, ben jij het.'

- 'Ja, moet je horen. Ik heb vandaag toch nog een keer die foto's van die vrouw met die rare buik bekeken...'

- 'Zo, niet te fanatiek worden, hè.'

- 'Nou dat valt wel mee, hoor. Maar ik dacht, kom waarom niet.'

Even kraakte het, alsof er een vogel op de lijn sprong. Achter me klonk gekuch. Met de hoorn aan mijn oor keek ik voorzichtig om. Vier bezoekers stonden pal achter mij en bekeken mij van top tot teen. Ik trok het bezorgde doktersgezicht en toen dat niet hielp de geïrriteerde blik.

- 'Hé, is er wat, valt de lijn weg of zo?'

- 'Nee, nee, Michiel, ik werd even afgeleid.'

Nog steeds stonden de bezoekers vlak achter mij. Ik voelde me bekeken, geobserveerd, tot ding, tot een object teruggebracht. Ik keek naar mijn voeten, naar mijn broek. Opeens begreep ik het. Ik had geen witte jas aan!

- 'Ja, waar bel je me nu eigenlijk voor?'

- 'Nou, eh, ja, het is een lang verhaal. Maandag kunnen we dat beter in de vergadering uitvoerig bespreken, maar het komt er op neer, dat ik denk te weten wat die vrouw heeft en ik wilde met jou overleggen of dat nu al consequenties moet hebben voor de therapie of...'

- 'Het gaat om dat vrouwtje met dat buikje van vrijdag, niet? Dat zal wel een "irritable bowel"-syndroom zijn of zoiets. Maar vertel me jouw diagnose eerst maar eens dan.'

- 'Nou ik dacht aan de hand van de foto's een pancreas annulare...'

- ‘Een wat?!’

- ‘Pancreas annulare. Ja, ik heb het ook nog nooit meegemaakt.’

- ‘Tja, zeg, ik vind je een beste vent, maar ik geloof toch dat we dat maandag eerst maar eens rustig met de staf moeten bekijken. Persoonlijk, als ik dus even voor mezelf spreek, nou, ik zou daar niet zo snel op gekomen zijn, persoonlijk dan. Maar dat is privé. Ik bedoel, het hele beeld duidt in het geheel niet op een pancreaspathologie. Amylasewaarden voor zover ik me herinner volkomen normaal, althans binnen de norm, nee, en om dan in het weekend al de therapie zo zonder overleg aan te passen. Nee, kerel, dat is een beetje te prematuur.’

Ik zweeg.

- ‘Accoord, als dat het dan was, als je het niet erg vindt, ik ben aan het barbecuen en het vuur waait uit, als ik niet verrekte snel ga blazen. Ja, ik kom eraan. Kerel, de groetjes, tot maandag hè!’

- ‘Ja, dag Michiel,’ maar de hoorn was al opgelegd. Als Michiel al zo reageerde, wat zouden de anderen dan wel niet zeggen? De tevredenheid over de gevonden diagnose was verdwenen. Ik legde de hoorn op de haak.

De bezoekers waren inmiddels iets teruggeweken. Hadden ze dan toch begrepen, dat ik arts was en dat ze niet zomaar mee konden luisteren? Over hun schouders keken ze me een beetje geringschattend aan. Gewogen en te licht bevonden, dat stond wel vast. De twijfel begon weer aan me te knagen. Ik kende dat gevoel goed, maar na al die jaren was ik er nog steeds niet aan gewend. De bezoekers keken elkaar eens aan en een meisje van een jaar of achttien met kauwgum in haar mond bekeek me heel demonstratief nog eens van top tot teen, waar ik zo nerveus van werd dat ik besloot maar niet meer langs de verpleging te gaan.

Die nacht stond dat meisje van achttien weer naast m'n bed. Ze keek me weer zo uit de hoogte aan, maar dat was niet genoeg. Ze moest me aan m'n haren uit mijn bed trekken, me op de grond dwingen, ik moest voor haar zwarte laarzen knielen, ze zou me... Nee, ik zou haar in mijn gynaecologische stoel zetten en dan haar gezicht wel eens willen zien als ik geen doktertje ging spelen, maar van die dwangstand op mijn manier misbruik zou maken. Haar gezicht... haar gezicht verdween en hoe ik ook mijn best deed om me het weer voor de geest te halen, het bleef een in nevelen gehuld ovaal zonder ogen, waaraan ik slechts de gestaag op en neer gaande kaken herkende en het stuk kauwgum, dat altoos vermalen werd tussen haar tanden.

Onder een grauwe hemel fietste ik maandagochtend zenuwachtig naar de polikliniek. Het onweer kon ieder ogenblik losbarsten. Bij de stoplichten even voorbij het hertenkamp werd er naast mij luid geclaxoneerd. Ik keek op. Naast me stond de blauwe Zweedse wagen van Michiel Heenen. Door de donkere ruiten zag ik hem naar mij zwaaien. Ik zwaaide terug en tegelijkertijd sprong zijn

licht op groen. De eerste druppels begonnen te vallen, maar het was gelukkig niet ver meer. Als ik opschoot, zou ik nog min of meer droog om half negen met de eerste patiënt kunnen beginnen.

Tot half elf stonden er patiënten op het programma en om elf uur zou de stafvergadering beginnen. Ik zat al om vijf voor elf op mijn stoel in de conferentiekamer. Geleidelijk druppelde iedereen binnen. Jansen vertelde smakelijk over zijn ondeugende belevenissen in de wandelgangen van het jaarlijkse congres van de Europese vereniging van gastro-enterologen te Parijs. Om vijf over elf kwam Veenhuizen binnen. Het werd stil. Veenhuizen, de hoogleraar, die een kop kleiner was dan de gemiddelde patiënt, lag ongeveer met iedereen van de afdeling overhoop. Nors keek hij de groep rond.

- ‘Wie begint er?’

Michiel begon als oudste assistent zijn patiënten voor te dragen. Daarna kwam Jansen, dan die onvriendelijke jongedame van de mislukte foto's, dan Van Hakkelum, dan... en als laatste zou ik mijn patiënten voorstellen. Michiel schoof zijn statusmappen aan de kant. Hij was klaar. Zijn hele verhaal was langs mij heengegaan. Op het kunststoffen tafelblad lag een vochtige afdruk van mijn handen. Ik veegde die vlug met mijn mouw weg. Jansen kreeg wat aanmerkingen van Veenhuizen. Brommend zegde hij toe dat aanvullende onderzoek inderdaad nog te zullen doen, alsof hij zelf nog kon bepalen of dat zou gebeuren. Mijn hart klopte in mijn keel. Ik keek nog eens naar de dikke status van mevrouw W. Zo dadelijk zou haar pancreas annulare op tafel komen. Zondag had ik het uitvoerig opgezocht en uitplozen. Het klopte precies met het ziektebeeld van de patiënte wat ik in de boeken vond, maar of het ook overeen zou komen met het beeld wat de andere artsen van de patiënte hadden, ik had er een hard hoofd in. Om de een of andere vreemde reden wilde ik volhouden dat zij pancreas annulare had, ook al was het een zeldzame aandoening, ook al zouden m'n collega's vreemd opkijken, ook al was het misschien niet erg verstandig. Maar als ik de foto's zou laten zien, dan zou toch in ieder geval Veenhuizen...

- ‘Ja en dan nu mevrouw W. Wat heeft u zoal gevonden?’ Veenhuizen keek mijn richting uit.

- ‘Ja, eh, professor.’ Alle ogen waren nu op mij gericht. Ik pakte vlug de status en sloeg hem zenuwachtig open.

- ‘Zoals u weet, is het een patiënte van 59 jaar met reeds lang bestaande buikklachten. Uit de anamnese kwam naar voren...’

Ik vertelde mijn eigen bevindingen, maar het was net of een ander sprak, alsof ik zelf mij eigen praatje aanhoorde. Rustig blijven, zei ik tot mezelf, het gaat heus niet slechter dan met de rest. Ten slotte hing ik de maagfoto en de buikoverzichtsfoto aan de lichtbak. Ik keek vluchtig even naar Veenhuizen, maar hij vertrok geen spier van zijn gezicht.

- ‘Ik heb het afgelopen weekend nog eens naar deze foto's gekeken en ik ben naar de eerste verdieping van radiologie...’

- ‘Sorry hoor!’

Michiel Heenen, die de hele tijd al een beetje heen en weer had zitten draaien, wisselde een blik van verstandhouding met Veenhuizen en onderbrak me.

- ‘Ja sorry, dat ik je even moet onderbreken. Deze ziektegeschiedenis is een lang verhaal, maar jij dacht dat het een pancreas annulare is, is het niet?’

Er klonk enig geroezemoes.

- ‘Nou, ik heb dat nog eens gecheckt, nog wat overlegd en zo van 't weekend, nadat je mij tijdens het diner gebeld had en ja, sorry hoor, maar volgens mij is het dus echt de meest onwaarschijnlijke diagnose die ik kan bedenken. Echt hoor. Om te beginnen: de incidentie van pancreas annulare, die is zo waanzinnig laat...’

Ik stond naast de lichtbak, de moed zakte mij in de schoenen.

Veenhuizen zei niets. Voorzichtig speelde ik met de aanwijsstok, terwijl Heenen doorging. Af en toe keek één van de aanwezigen schamper mijn richting uit. Zouden ze verwachten, dat ik mij zo dadelijk ging verdedigen? Ik had wel enige argumenten, ook al ontging Michiels betoog mij grotendeels. Buiten was het opgeklaard, binnen werd er luid gemompeld. Michiel was klaar, schuin opzij van mij konden twee internisten hun lachen niet meer onderdrukken, als ze dat al onderdrukken wilden. Dat werkte aanstekelijk op de jongedame van de radiologie, die nu in hoge uithalen boven de rest uitgierde. Bij jou zouden ze eens een colon inloopfoto moeten maken, dacht ik nog, en je dan van de tafel laten sodemieteren, maar meteen zag ik het nutteloze van een dergelijke ingreep in.

Veenhuizen keek ernstig mijn kant uit. Wat werd er van mij verwacht? Moest ik het woord nemen? Ik legde de aanwijsstok zacht voor de lichtbak neer en ging weer op mijn plaats zitten. Veenhuizen keek nog steeds mijn kant uit. Zijn blik werd strenger en ik voelde me langzaam kleiner worden, ik voelde mijn hoofd gloeien, ik was weer dat gymnasiastje dat zijn huiswerk niet gemaakt heeft en dat zonder dat hij mag vertellen waarom hij in gebreke is gebleven naar de rector wordt gestuurd. Toch was ik ook opgelucht. De spanning was weg, ik wachtte lijdzaam op wat komen ging en het was net of dat alles mij al niet meer betrof.

- ‘Accoord, heren,’ begon Veenhuizen. ‘Ik geloof dat ik het met u eens kan zijn, dat de diagnose pancreas annulare bij deze patiënte zeer onwaarschijnlijk is. Niet alleen op grond van de overwegingen, die Heenen net opsomde, maar ook omdat pancreas annulare een congenitale afwijking is, zoals u wellicht zult weten, die voornamelijk bij kinderen ontdekt wordt, maar ook in die patiënten-populatie uiterst zeldzaam is.’ Ik hoefde niets meer te zeggen. Ik kon gewoon mijn mond houden. Het vonnis was geveld.

- ‘Accoord. Heenen, als jij deze patiënte nog eens grondig onderzoekt. Ik stel voor wat aanvullende dunne-darm onderzoek te doen, dan bespreken we haar op de volgende vergadering nog eens. Dit was het heren?’

Versuft keek ik op. Ik stond machteloos tegenover een groep mensen die het allemaal met elkaar eens waren. Ik werd niet opstandig als vroeger thuis, nee, ik voelde me eerder een stuk hout, dat zich op de golven laat gaan, zonder dat het ooit invloed kan uitoefenen op de gebeurtenissen die onder en met hem plaatsvinden: je spoelt aan

of je blijft eeuwig ronddobberen. En nu stond dit stuk hout in brand door al die brandglazen van ogen waarmee mijn collega's mij nog één keer bekeken voor ze de conferentiekamer verlieten. Veenhuizen liep achter de stoelen langs.

Hij wenkte mij met zijn hand.

- ‘Loopt u even mee naar mijn kamer.’

Ik stond op en liep als een geslagen hond achter de klein gebouwde man, op de gang nagekeken door m'n collega-artsen, voor wie ik, eenmaal veilig teruggetrokken op mijn trotse burcht, vanwaar ik de wereld kritisch kon beschouwen, zwijgend een diepe en intense minachting koesterde.

Achter Veenhuizen aan liep ik zijn spreekkamer binnen. Hij trok zijn witte jas uit, hing die aan de kapstok en legde met een zwaai een zwartleren koffertje op zijn bureau, waarvoor ik stond te wachten. Met geroutineerde, maar toch gespeelde vanzelfsprekendheid begon Veenhuizen zijn koffertje te pakken.

- ‘U werkt hier op part-time basis, als ik het wel heb?’ Ik knikte.

- ‘Hmm?’ Veenhuizen keek even met gefronste wenkbrouwen op van zijn werkzaamheden.

- ‘Ja, ja dat klopt, professor.’

- ‘Zo. Nou ik moet zeggen, over uw min of meer solistische en teruggetrokken optreden op de afdeling ben ik niet zo te spreken. Ook de rest van de staf is van mening dat u zich op z'n zachtst gezegd niet bijzonder collegiaal heeft opgesteld de afgelopen periode. Uw functioneren als arts kan ik verder niet beoordelen, even afgezien van die affaire indertijd, daarvoor bent u te kort hier, maar als u dan in de vergadering zo'n onmogelijke diagnose voorstelt, dan heb ik daar toch ook mijn ernstige twijfels over. Hoe komt u in hemelsnaam aan pancreas annulare? U bent toch niet blind of zo? U kunt toch zo'n röntgenfoto wel lezen?’

Veenhuizen schoof een bureaula open en legde een tijdschrift in zijn attaché-koffertje. Moest ik hem vertellen over mijn bezoek aan Snouck Hurgronje, over gevoel en wetenschap, over die andere waarheid? Om de een of andere reden durfde ik dat niet. Wat dan? Er schoot me iets te binnen.

- ‘Ik ben zaterdag in het archief gaan zoeken en daar vond ik een foto van een pancreas annulare, die erg veel op de foto van mijn patiënte leek.’

- ‘Welk archief? U bedoelt toch niet dat achterhaalde archief boven de kliniek radiologie, waar al die oude troep van Snouck Hurgronje ligt?’

- ‘Ja, dat archief bedoel ik.’

- ‘Ach kerel, laat me niet lachen, dat zijn foto's van ver voor de oorlog, dat zijn fossielen voor de huidige, moderne medische wetenschap. Hoe haalt u het in uw hoofd daar nog te gaan kijken?’

- ‘Ik dacht dat gezien de reputatie van Snouck Hurgronje...’ even stokte er iets in mijn keel, net zoals vogels soms een te grote brok eten niet in één keer kunnen verwerken....’ ik zou geen ander archief weten op het terrein.’

- ‘Boeken! Er zijn toch boeken! Heeft u mijn boek er wel op nageslagen?’

- ‘Jazeker professor, maar daar, ja daar kon ik niets in vinden wat op die röntgenfoto leek.’

- ‘Nee, geen wonder, pancreas annulare, ik bedoel, als u die foto bekijkt dan is het toch wel duidelijk dat we hier met een “irritable bowel”-syndroom te maken hebben, dat blijkt toch ook uit het hele klachtenpatroon. Dat die vrouw het misschien wat anders presenteert dan gebruikelijk is, ja het blijft subjectief, daar kun je toch geen

peil op trekken, zeker niet met die buikklachten. Nou enfin, Heenen bekijkt het nu, dan zullen we met zekerheid kunnen vaststellen wat zij mankeert. Misschien mankeert ze wel niets. Weet jij veel?'

Veenhuizen pakte een pijp uit zijn pijpenrekje en begon die met een klein gouden stampertje te vullen met tabak. Bedachtzaam stak hij hem vervolgens aan met een al even gouden aansteker. De rookwolken kringelden eindelijk rond zijn hoofd omhoog. Mijn vader, dacht ik, als hij mijn vader is, dan zwaait hij zo die rook voor zijn hoofd weg. Veenhuizen begon met grote halen de rook voor zijn gezicht weg te scheppen. Hij kuchte en vervolgde:

- 'Maar waar ik u eigenlijk voor geroepen heb: de zomer staat voor de deur, het aantal patiënten neemt af en dan is er eigenlijk geen aanleiding meer om u nog langer als extra kracht in te zetten. Ik bedoel eh... ons budget is beperkt, we hebben al aanzienlijk minder geld om onderzoek te doen en om dan ook nog de inkomsten uit de patiëntenzorg te moeten verdelen, als het niet echt strikt noodzakelijk is... u begrijpt...'

Ik knikte. Wat moest ik zeggen? Nuchter beschouwd was die pancreas annulare natuurlijk een belachelijke diagnose. De brug was opgehaald, de luiken waren gesloten. Binnen wachtte ik op zijn aanvallen, terwijl het langzaam tot me doordrong dat er niets te verdedigen viel, dat ik, hoezeer ik hen ook mocht haten, toch even slecht was als zij. Nee, ik was slechter, zag ik in, ik kon geen diagnose stellen, ik kon me niet als arts gedragen, ik was een klein, miezerig mannetje dat met geluk zijn artsenbul had weten binnen te slepen.

- 'Accoord, tot ziens!' Veenhuizen gaf me een ferme handdruk en liep met de pijp in zijn mond en het koffertje in zijn hand de spreekkamer uit. Ik volgde hem, wat meewarig aangekeken door zijn secretaresse. Op de mij eens door dezelfde Veenhuizen royaal toegewezen spreekkamer verzamelde ik mijn attributen. De patiënten voor de rest van die dag waren inmiddels al verdeeld over de andere artsen van de afdeling. Men moet die week daarvoor al besloten hebben dat ik zou vertrekken, zelfs mijn secretaresse moet het geweten hebben. Ik heb niets in de gaten gehad, ik heb ze vertrouwd. Maar enfin, accoord. Het was accoord en het bleef accoord.

Toen ik de polikliniek uitliep zag ik recht voor mij de kliniek radiologie liggen. Ik besloot er toch even te gaan kijken. Misschien zou ik Snouck Hurgronje weer kunnen vinden of anders die foto uit het archief kunnen halen. De eerste verdieping kon ik nu al te makkelijk vinden. In de gang beneden en op de trap kwamen mij allerlei ambachtslieden tegemoet. De eens in de wand verborgen deur was uit zijn hengsels gelicht en lag op de gang van de eerste etage naast breekijzers en sloophamers. Ik vroeg aan één van de mannen wat er aan de hand was.

- 'Verbouwing hè. Weet u dat niet van die verbouwing.

De oude troep wordt hier opgeruimd. Er moet hier een nieuwe vakgroep komen zeiden ze, voor de maag en voor de darmen.'

Aan het einde van de gang waren ze al begonnen met het slopen van de muren van de archiefkamer. Ik keek naar het plafond om te zien of ik het trapgat kon vinden, maar nergens was ook maar iets dat op een trapgat of een beweegbaar plafondsegment leek.

- 'Zijn jullie al op zolder geweest?' vroeg ik aan een man die een kruiwagen vol puin wegreed.

- 'Op zolder? Is hier een zolder dan?'

Ik liep nog eenmaal de gang door, maar ik kon nergens ook maar enig spoor van een opgang naar een hoger gelegen verdieping ontdekken. De archiefkasten waren verdwenen. Onverrichter zake liep ik terug naar de polikliniek, waar mijn fiets tot mijn verrassing tegen de pui stond. Dat viel mee, op zo'n dag had die fiets verdwenen moeten zijn. De zon brak nu pas echt door en stond boven aan de hemel.

Ik sprong op de fiets. Die oude Snouck Hurgronje, waar zou die gebleven zijn? Bij hem zou ik misschien enig begrip gevonden hebben. Ik had niet durven vertellen dat hij mij die diagnose ingefluisterd had. Ik had het ook niet kùnnen vertellen vond ik zelf. Ik trapte iets harder. Het was wel een merkwaardige ontmoeting geweest. Eerst die donkere gang, dan die valpartijen. Bij de stoplichten betastte ik de beurse plek nog eens.... pancreas annulare, waarom toch? 'Ein Holzweg', een ellendige spooktocht, dat was het! Was ik maar objectief geweest, wetenschappelijk, in plaats van toe te geven aan een ingeving, een gevoel, aan intuïtie, dan had ik nu waarschijnlijk nog werk gehad! Waar of niet waar? Ja, wat was er nu eigenlijk waar? Ik was gevallen, opgeklauterd, ik had Snouck Hurgronje ontmoet en ik was weer gevallen... Ik begon te twijfelen. Had ik die Snouck Hurgronje wel ontmoet, was ik niet gewoon op mijn hoofd gevallen, buiten westen geraakt? Had ik dit hele voorval niet gedroomd? Het licht sprong op groen. Op de parallelle rijweg trok een blauwe Zweedse wagen met gierende banden op. Het werd langzaam duidelijk, ik moest de naakte waarheid onder ogen zien, nuchter blijven. Ik besefte het: die hele Snouck Hurgronje bestond niet meer, die was al lang dood, ik was gevallen, ik had alles gedroomd. In gedachten fietste ik verder. Pas bij het hertenkamp merkte ik de buitenwereld weer op. Luidruchtig probeerden een paar kippen over hetzelfde hek heen te vliegen, waarachter de herten verlegen heen en weer liepen. Plotseling zag ik die blauwe wagen voor mij op de weg staan. De bestuurder haalde een vogel onder zijn rechter voorwiel vandaan en wierp die in de berm. Het was Michiel.

- 'Zonde van zo'n haan, vind je ook niet? Zo eentje heb ik liever op de barbecue.' Grijnzend stapte hij in en reed weg. Ik voelde opeens een grote behoefte om die haan te begraven, om hem niet iedere dag een stukje verder te zien wegrotten langs de weg, maar toen ik afstapte zag ik dat Michiel de vogel een zeemansgraf in de sloot gegeven had.

Op deze gebeurtenissen volgde een periode van grote lamlendigheid. Uit een vreemd soort plichtsbesef solliciteerde ik nog wel eens hier of daar, maar de futloze indruk die ik bij die gelegenheden moet hebben gemaakt, heeft in die ziekenhuizen en bij die mensen wel voorgoed de deur achter mij dicht gegooid. Het was maar beter ook zo. Ik hoorde niet thuis in die medische wereld, daar is helemaal geen plaats voor onzekere aan zichzelf twijfelende individuen zoals ik, die liever een boek lezen dan gezamenlijk lunchen of vergaderen. Als ik nou nog werkelijk hart voor mijn vak

had gehad, maar ik rommelde als zovelen ook maar wat aan. Dat had die affaire met Snouck Hurgronje wel duidelijk gemaakt. Ik was een onaanzienlijk artsje, dat nu zo ver mogelijk van de patiënten diende te worden gehouden, die patiënten werden daar alleen maar ziek van. Waarom had ik in godsnaam voor dit vak gekozen? Ik wist het diep van binnen wel, maar ergens wist ik het ook niet. Op de een of andere manier waren alle motieven die aan mijn handelingen ten grondslag lagen voor mijzelf althans volledig duister. Anderen wisten het allemaal wel. Mijn vader bijvoorbeeld, die had de moed nog niet opgegeven.

Op een dag, enige weken na mijn ontslag, vereerde hij mij met een bezoek. We zaten nog niet in de woonkamer of hij haalde zijn pijp te voorschijn en begon die te stoppen.

- ‘Koffie?’ vroeg ik, om met een geldig excuus dit tafereel, waarvan de gevolgen nog wekenlang in de gordijnen zouden blijven hangen, te ontvluchten.

- ‘Graag mijn jongen, graag!’ zei hij. ‘Maar niet te sterk hoor. Je zet altijd veel te sterke koffie! In mijn studententijd zeiden ze al dat te veel koffie slecht voor je hart was en wat blijkt? Nu wordt het wetenschappelijk bewezen! Wat ze toch al niet uitvinden.’

Ik kwam terug met de koffie.

- ‘Hoe is het nu met moeder?’ vroeg ik. Vader trok een zorgelijk gezicht.

- ‘Dat gaat niet zo best. Nee... ze heeft zo'n last van d'r buik hè! Ik heb er al een paar keer naar gekeken, maar niets kunnen vinden.’

- ‘Zoudt u haar niet doorsturen naar een specialist, om er eens goed naar te laten kijken?’

- ‘Doorsturen? Ben je gek? Nee, ach, al die buikpijnen, dat zit maar in het hoofd van die vrouwtjes, joh. Achter de wenkbrauwen, “between the ears”, zoals de Engelsen zeggen. Bovendien, die specialisten, die bakken er ook niets van of ze gaan opereren. Nou en dat is me ook een feest.’

Ik zuchtte, hij zou nooit veranderen en die buikpijn, die kon best eens psychisch zijn, als je je leven lang met zo'n man moest samenleven, dan kreeg je je buik daar op het laatst wel vol van. Onwillekeurig gingen mijn gedachten uit naar die arme grootmoeder, mijn laatste patënte. Hoe zou zij het nu maken? Ik durfde het ziekenhuis niet op te bellen.

- ‘Zeg, hoe gaat het nu met je solliciteren? Dat was jammer joh, dat ze je niet meer nodig hadden in het academisch ziekenhuis. Ik heb nog wel eens geïnformeerd zo hier en daar, maar het is erg moeilijk hoor, het is erg moeilijk tegenwoordig.’

Hij trok eens aan zijn pijp, blies behoedzaam de rook uit en zwaaide vervolgens de zware kankerdampen voor zijn gezicht weg. Wat gezellig toch zo'n pijp, het was alleen zo jammer dat je bek er een halve dag van na bleef stinken!

- 'Het blijft eeuwig zonde, dat je mijn praktijk niet over kon nemen. Maar ja, dan had je wat op moeten schieten, je had die regeling aan kunnen zien komen!'

- 'Maar vader, ik ben precies volgens schema op tijd afgestudeerd!'

- 'Ja, ja, dat weet ik wel, maar toch, hè, wat extra's doen, vooruit werken, een jaar overslaan. Het komt voor hoor!'

- 'Het kan tegenwoordig niet sneller, vader!'

- 'Nou, in mijn tijd anders wel, hoor. Die, hoe heet ie nu, nou die deed alles in vijf jaar, goh hoe heet ie nu? Zo'n klein, pienter ventje was het, hij is geloof ik later nog hoogleraar geworden. Veenstra, Veenweg, Veenhuis of zoiets... Prima vent was dat. En niks geen studiehoofd, gewoon 's avonds op de sociëteit met z'n allen er tegenaan. Jammer dat jij nooit lid hebt willen worden. Je mist dan toch een stuk, ja, een stuk sociale contacten, het maakt de dingen allemaal wat makkelijker. Neem nu dit weer, als je lid was geworden, nou dan was je niet in dit parket verzeild geraakt. Wat ik je zeg.'

Hoe vaak had hij dit al niet tegen mij gezegd? Misschien had hij wel gelijk, wat zou er dan van mijn leven geworden zijn?

In ieder geval was ik nu niet werkeloos geweest en was ik niet al meteen op 't eerste gezicht zo'n ziekelijke twijfelaar geweest, zonder het minste zelfvertrouwen. Ik protesteerde maar niet, hij zou zo weer vertrekken. Vader knikte met zijn hoofd.

- 'Maar in ieder geval doet die opvolger van me het goed. M'n patiënten zijn zeer over hem te spreken. Nee, dat is een goede, dat zag ik meteen al. Ik weet niet of jou dat wel zo gelukt was. Ik zeg het je maar eerlijk, dat ben ik altijd tegenover je geweest. Ik had dan denk ik wel wat vaker bij moeten springen.'

De waarheid was dat ik nooit huisarts heb willen worden, dat ik nooit in dat ellendige dorp heb willen wonen, dat mijn vader van mij nooit drie ton goodwill zou hebben gekregen voor die praktijk, dat hij dan nu niet zo gerieflijk had kunnen wonen.

- 'Maar waar ik eigenlijk voor kom: moeder en ik dachten dat ik maar eens met je moest praten. Het is niet zo leuk natuurlijk, geen werk. Maar nu heb ik Tom, Tom Hengeveld, eens opgebeld en die had misschien wat voor je... iets in de farmaceutische industrie. Hij kon nog niet precies zeggen wat, maar hij dacht van vertegenwoordiger of zo.' Artsenbezoeker bedoel je, dacht ik, maar ik zei het maar niet. In de gang hoorde ik de post vallen.

- 'De post,' zei ik en stond op.

- 'Ja, kijk maar vlug, misschien zit er een bericht over een sollicitatie bij. Je weet nooit.'

Op de deurmat lagen enige bankafschriften en het wekelijks Nederlands geneeskundig tijdschrift. Ik pakte het op en bladerde het door. Bij de necrologiën zag ik een foto van een bekend gezicht. Een groot, grof gezicht met een zware, zwarte bril. Snouck Hurgronje!

'Naar eerst nu bekend is geworden, is enige weken geleden op de hoge leeftijd van 92 jaar de bekende hoogleraar in de radiologie professor Snouck Hurgronje overleden.'

De necrologie was geschreven door professor Veenhuizen. Ter ere van Snouck Hurgronje bevatte het nummer nog een artikel over een zeldzame aandoening, die

in de Nederlandse literatuur slechts beschreven was door de overleden emeritus-hoogleraar en nu door Michiel Heenen, gastro-enteroloog en hoofd van de nieuwe vakgroep gastro-enterologische beeldvorming, met als coauteur professor Veenhuizen, radioloog. Naast het artikel stond een afbeelding van een röntgenfoto, een mij al te bekende röntgenfoto. Men had de diagnose ‘pancreas annulare’ pas bij sectie kunnen stellen.

- ‘Zit er iets bij jongen,’ riep mijn vader vanuit de kamer, omdat mijn wegblijven zijn hoopvolle verwachtingen had doen groeien.

- ‘Nee, vader,’ riep ik. ‘Nee, dat kon nog wel eens een hele tijd duren.’

Max Niematz
Gedichten

Moeder

De wereld draait zich om in
haar nauwe logeerbed, en de nieuwe
maan bungelt in de kleerkast,
reukloos fineer, lang niet gewreven.
In deze berg, die nergens toe
leidt, in deze stad aan de horizon,
ben ik nul en ondeelbaar.

'n Heel eind zijn we gekomen,
moeder, op onze inelkaar geknutselde
benen, langs snelwegen, buiten-
aards dreigend, met deze aard-
appelmoeheid, waaraan wij lijden,
op de tandem der moederbinding,
één ritme, één beweging.

Uit dezelfde kruik hebben wij
gedronken, dezelfde spenen, en in
een kamer, afglijdend naar
blauwe diepten, nog dieper verenigd,
onze lichamen geënt, voor altijd
vreemden. Welkomen uw bloed, moeder,
om te lengen mijn bloed ongelegen.

Boodschapper

De runderen, door het leem verorberd,
hun hoefafdrukken op het pad lit-
tekens van hun naderingen, hun
terugkeer uit de heuvels, waar zij
de brandende heester aten, schrijnend
op de tong. Je weet nooit, wanneer
zij aan komen waggelen, overweldigend
in hun schoonheid, onder de drek
en de vliegen, berustend in hun gang.

En kniel ik bij hun afdrukken, dan
kniel ik tussen hun poten, heraldisch,
ik, boodschapper van hun verbleekt
lichaam. Proef ik van hun vreemdheid,
dan schrikken ze van mijn naakt onder
het gele shirt, als van een giftige
struik. Ze ontlasten, ontdoen zich
van den vleze, terugkerend in hun voet-
sporen, ik in de mijne, als laatste.

Thalassa

Geluk is wisselend als onze
wonden verscheiden. Na
zoveel bedden, zoveel twisten
meldt de blik de komst
van de meeuw op ziltige wind.

Vanwaar wij staan, lichten
de rode spelden der bakens op,
gedenktekens van routes,
die wij ons schiepen, van af-
komst, die wij volgden.

De dode schelpen ruisen in
hun kerkhoven. Vergrijzen zal
de zee, als wij haar kusten
gedenken, eer en bloed-
geld, gereutel van golven.

Morgen

De mierennesten komen tot leven,
de hellingen stromen leeg, het land
komt tot stilstand bij mijn voeten,
bleek uitgemergeld, vreemd,
twee zwarte runderen, naar me toe-
gedreven, de een getatoeëerd,
de zwarte kop geheven, de ander
met krijt in snijvlakken verdeeld.

Ik heb de wereld doorkruist en heb
haar gevonden. Ze is me een vlieg,
die moet verschalkt. Ik heb haar
gezocht en verklaar haar de oorlog.
Ik ben mans genoeg voor een moeder-
moord. Ik sper de muil en hou
haar tegen het licht, broos leeg-
gewicht, een wonder van Morpheus.

Kees Mercks

Václav Havels morele strijd om het bestaan
Het werk van de Erasmusprijswinnaar

Nog voordat Václav Havel[1], de bekende Tsjechische toneelschrijver en voorvechter van de mensenrechten in zijn land, de Erasmusprijs 1986 kreeg toegekend, was de tekst van zijn recente toneelstuk *Largo desolato* (1984) reeds in het buitenland verspreid en werd met de Nederlandse vertaling aangevangen. Inmiddels werd het stuk in diverse westerse landen met succes opgevoerd, waarbij het Weense Burgtheater de primeur had van de wereldpremière (13 april 1985). Maar typisch voor de Nederlandse situatie in dramaland: ondanks de vrij lovende kritieken in het buitenland, ondanks de bijzondere omstandigheid in eigen land van een zo prestigieus eerbetoon als de Erasmusprijs en ondanks de uitstekende geschiktheid van het in het stuk behandelde thema, bleek het met name om organisatorische redenen niet mogelijk om dit toneelstuk in het Nederlands in het kader van de prijsuitreiking ten tonele te voeren[2]. Voor de Nederlandse uitvoering zal men moeten wachten tot begin volgend jaar, wanneer het publiekstheater het zal spelen.

Het thema van *Largo desolato* lijkt toegesneden op de situatie van de dissidente Tsjechische intellectueel, in casu Havel zelf, zoals deze de laatste vijftien jaar is blootgesteld aan een voortdurende pressie van boven (de officiële instanties), van het midden (de zwijgende meerderheid) en, zoals het toneelstuk bitter-ironisch aan de orde stelt, ook van beneden (vanuit de eigen ‘officieuze’, ‘ondergrondse’ of alternatieve kringen). Terwijl de officiële instanties via censuur en juridische sancties proberen te verhinderen dat een andersdenkende in de openbaarheid treedt en hem probeert te dwingen zich gedwee in zijn anonimiteit en sociale isolement te schikken en terwijl de middengroep ofwel sceptisch aankijkt tegen de ‘egotripperij’ van een handvol sociale drop-outs ofwel in hun hart met hen sympathiseert, slaat de kritiek uit eigen gelederen misschien wel het hardst toe. Zeker goed bedoeld schaadt deze immers het enige resterende domein van de enkeling: dat van de persoonlijke relaties tot in de meest intieme kring, waarna hij beroofd van alle relaties en van zijn gevoel voor eigenwaarde alleen met de brokken achterblijft.

Midden in dit vaak ondraaglijke[3] spanningsveld dat sommigen moreel al lang moreel overstag heeft doen gaan door politieke zelfkritiek te uiten, anderen heeft doen gijpen door persoonlijk succes in het buitenland te zoeken en weer anderen heeft doen kapseizen door hun keuze voor de volstrekte anonimiteit (of nog erger), probeert Havel het hoofd boven water te houden. Al vanaf het prille begin van de normalisatie, ingezet na 1968 (Praagse Lente), wordt hij door de officiële instanties gechicaneerd. Hij werd uit de Schrijversbond gezet, kreeg een publikatieverbod, zijn werken werden uit de bibliotheken verwijderd en zijn toneelstukken mochten niet meer worden opgevoerd, kortom hij hield op officieel te bestaan. Officieus ging hij echter gewoon door en zette zich actief in voor de organisatie van de ‘dissidente’ literatuur, bleef toneelwerken schrijven, die in eigen land alleen tussen de schuifdeuren konden worden opgevoerd, maar in het buitenland ‘officiële’ ensceneringen beleefden, en zodra Charta 77 van zich deed spreken, zou hij een van de eerste woordvoerders worden van deze vrije groep morele critici van de officiële politiek. De autoriteiten reageerden fel op deze poging tot morele ondermijning van hun machtspositie door

de ondertekenaars van Charta op alle mogelijke wijzen te intimideren. Om deze slachtoffers weer te ondersteunen werd het VONS[4.] opgericht, waarbij Havel nauw betrokken was. Zo werd hij in eigen kring in die jaren zeventig geleidelijk steeds meer beschouwd als haar voorman, net als Leopold, de hoofdpersoon uit *Largo desolato.* Die positie kwam hem duur te staan toen autoriteiten de Charta-club definitief wilden ontmantelen door een monsterproces tegen de in hun ogen vier grootste boosdoeners, onder wie Havel die eind 1979 tot viereneenhalf jaar gevangenisstraf werd veroordeeld. Dit proces werd bekend als *Het proces van Praag*, door een Franse reconstructie van het oorspronkelijke proces die met veel succes in het Westen werd opgevoerd en verfilmd.

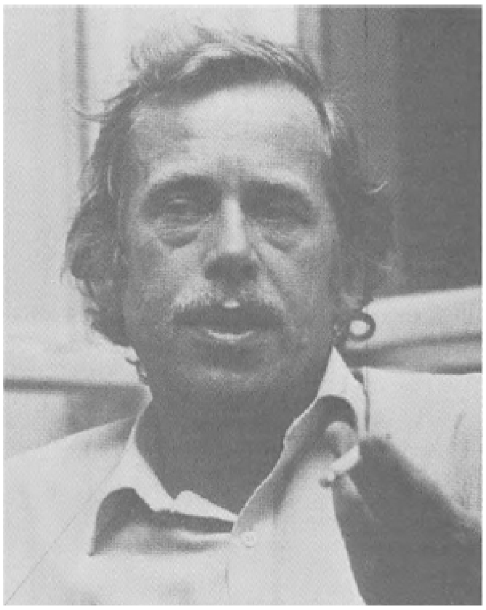
Begin 1983 werd Havel na zo'n vier jaar geestelijk en sociaal isolement om gezondheidsredenen voorlopig in vrijheid gesteld. Sinsdien wordt hij echter - mogelijk nog scherper dan voorheen - permanent door de overheid in de gaten gehouden en letterlijk op de voet gevolgd, teneinde hem bij de eerste de beste gelegenheid opnieuw te kunnen inrekenen en hem de rest van zijn straf te laten uitzitten. Op welke bijeenkomst Havel nu ook verschijnt of bij wie hij ook gewoon op bezoek gaat, steeds moet hij zich eerst van zijn bewakers ontdoen en nooit kan hij - eenmaal veilig gearriveerd - zomaar iets op persoonlijke titel zeggen. Elk woord van hem, die Charta en de onderdrukte meningsvrijheid symboliseert, wordt door beide zijden op een goudschaaltje gewogen. Permanent worden er van hem dingen verwacht: van officiële zijde dat hij zich gedeisd houdt, in officieuze kringen dat hij zich als hun aanvoerder en leidsman waarmaakt. Tegen die druk is niet iedereen opgewassen en hoewel Havel zelf tot veler verrassing - en teleurstelling van anderen - eerder geestelijk gesterkt dan gebroken uit de gevangenis terugkwam en zijn vroegere taken gewoon voortzette, zien we in *Largo desolato* hoe de hoofdpersoon dáár aan deze dubbele druk ten onder gaat. Zoals het immers altijd

voor een artistiek werk (en minder voor bij voorbeeld een documentaire) geldt, gaat het in het toneelstuk niet zozeer om de concrete realiteit waaraan de probleemstelling is ontleend, als wel om de probleemstelling zelf met als mogelijke concretisering de realiteit waarnaar deze verwijst.

Zonder dat pijnlijk nieuwe element van interne kritiek die in eigen gelederen tot ondraaglijke spanningen kan leiden en het laatste restje geluk van de enkeling kan verwoesten, kenden we het thema van de ontwrichtende werking van een repressieve overheid op het privébestaan al uit de jaren zestig, de bloeiperiode in de naoorlogse officiële Tsjechische literatuur[5]. In die jaren kon die kritiek van beneden ook 'boven' worden gedoogd - zij het niet zonder de nodige strubbelingen en schandalen -, omdat ze in feite was gericht op de excessen van de voorgaande periode, de stalinistische jaren vijftig, waardoor de nieuwe machthebbers - inmiddels zelf gewikkeld in het destalinisatieproces - hieraan wel schoorvoetend moesten toegeven. Ook in die gewraakte periode van de jaren vijftig was het Tsjechische politieke, culturele en wetenschappelijke leven door een scherprechtelijke scheidslijn in tweeën gescheurd en waren de gevolgen van het ideologisch fanatisme waarmee de nieuwe socialistische orde moest worden gesticht nog veel dramatischer dan tegenwoordig. Toen waren immers door de Koude Oorlog de grenzen met het Westen vrijwel hermetisch gesloten en was het vrijwel onmogelijk zich een beeld te vormen van de gruwelen die zich ginds voltrokken. Evenmin kon men toen - om dezelfde reden - in contact komen met de verboden literatuur, die ook toen al bestond. Maar niet beschermd door publiciteit en publikatie in het Westen en niet erkend en zelfs vervolgd in eigen land verdween het merendeel van de toenmalige dissidente literatuur meteen 'in de schuifla'[6] van het bureau om pas ettelijk jaren nadien daaruit weer te voorschijn te komen.

Ook Havel (geb. 5 oktober 1936) zou aan den lijve de negatieve gevolgen van de communistische machtsovername in februari 1948 ondervinden. Als zoon van een niet onbemiddelde en niet communistische vader behoorde hij niet tot de geprefereerde arbeidersklasse, wat inhield dat hij alleen daardoor al geen toegang kon krijgen tot het normale middelbare dagonderwijs en dat ook de vele, ideologisch gevoelige sectoren van het hoger onderwijs voor hem gesloten bleven. Zijn gymasiumdiploma behaalde hij echter toch via avondstudie (1954), waarbij hij overdag als leerling-laborant werkzaam was. Vervolgens probeerde hij vergeefs toegang te krijgen tot de letterenstudie en toen dat niet lukte tot de filmacademie, eveneens zonder succes. Pas na zijn militaire dienst slaagde hij er in 1959 in - zij het weer niet zonder de voorspraak van de beroemde cabaretier-acteur Jan Werich - om toch een baantje bij het toneel te krijgen, als hulpinspiciënt. In feite zette hij daarmee zijn eerste schrede op zijn toneelloopbaan die, parallel aan de politieke liberalisering in zijn land, in de loop van de jaren zestig een vlucht nam.

Zijn grootste successen boekte hij in het theater 'Op de balustrade', waaraan hij van 1960-1969 verbonden was, eerst als inspiciënt, later, na een schriftelijke opleiding dramaturgie, ook in die sector. Juist het nauwe contact daar met regisseurs, acteurs en de concrete toneelruimte bleek voor Havel als beginnend toneelschrijver uiterst inspirerend te werken. Zo kon hij zijn teksten op hun speelbaarheid testen en zo nodig bijstellen of aanpassen aan de concrete omstandigheden.


Václav Havel

Zijn eerste grote toneelstuk, *Het tuinfeest* (1963), was voor het Tsjechische publiek meteen een sensatie. Door de stagnerende werking van de 'gesloten deuren' naar het westen van de jaren vijftig kon het toen pas kennismaken met (Tsjechisch) absurdistisch toneel, terwijl tegelijkertijd deze satirische variant van het absurdisme een heel concrete politiek-maatschappelijke situatie op de korrel bleek te nemen: die van dezelfde jaren vijftig met haar deformerende en dehumaniserende werking op het menselijk denken, spreken en handelen. Dank zij de concrete achtergrond, waarin het Tsjechische publiek gemakkelijk het juist voorbije traumatische tijdsbeeld herkende en waarop het zich naar hartelust via een bevrijdende lach kon afreageren, onderscheidde zich het Tsjechisch absurdistische toneel van het westerse model, dat het zwaartepunt legde op de falende menselijke communicatie en de politiek-sociale kant daaraan ondergeschikt maakte. De bizarre en dramatische ervaringen van de jaren vijftig en het succes van Havels absurdistische bewerking van dit thema leidden in de Tsjechische literatuur tot een ongekende hausse in dit genre. Niet alleen liet Havel zelf zich niet onbetuigd met nog eens vijf avondvullende toneelstukken[7.], maar ook andere auteurs deden van zich spreken[8.]. Natuurlijk trad zowel door de verschillende persoonlijke benaderingen en uitwerkingen als door de invloed van de in de loop der jaren geleidelijk wel ge-

doogde buitenlandse absurdistische toneelschrijvers een onmiskenbare differentiatie in het genre op. De concrete politiek-maatschappelijke achtergrond waarop de probleemstelling oorspronkelijk was geënt, begon steeds meer plaats te maken voor een universele, algemeen menselijke, filosofische, ethische of poëtische oriëntatie.

De ontvangst van *Het tuinfeest* in Nederland, waar het in 1967 in de regie van Johan Greter werd opgevoerd, was nogal verschillend, waarbij de positieve en negatieve kritieken elkaar aardig in evenwicht hielden. Vol lof waren Anton Deering (Algemeen Dagblad) en Ben Bos (De Nieuwe Linie), ronduit misprijzend Hans van den Bergh (Het Parool) en Carel Havermans (Elseviers Weekblad), terwijl de rest hier ergens tussenin schipperde. Vrijwel allen zagen in het stuk een politieke satire en een kritiek op het marxisme in de praktijk, slechts weinigen doorzagen de meer universele betekenis ervan. Om dit beeld, dat mogelijk door de bijzondere regie werd versterkt - hoewel juist die overal werd geprezen -, enigzins te kunnen corrigeren, moet er eerst iets meer worden gezegd over de inhoud en structuur van dit toneelstuk.

In *Het tuinfeest* laat Havel zien hoe iemand, listig gebruik makend van de heersende ideologie en de daaruit voortvloeiende machtsmiddelen, een maatschappelijke bliksemcarrière maakt, maar tegelijkertijd als mens met een bepaalde ethiek en identiteit een volstrekt dieptepunt bereikt. De aanvangsscène is in dit verband symbolisch: de hoofdpersoon, Hugo Pludek, speelt in het ouderlijk huis een spelletje schaak met zichzelf. Om het tafeltje heen lopend verzet hij beurtelings de witte en zwarte stukken, waarbij hij zowel op de hoogte is van zijn eigen strategie als van die van zijn fictieve tegenstander. Bij dit schijngevecht komt hij uiteraard altijd zelf als overwinnaar uit de bus.

Vertaald in politiek-maatschappelijke termen zal Hugo in de verdere handeling eerst de top bereiken van een Installatiebureau, vervolgens van een Liquidatiebureau, om ten slotte zelf een Bureau in het leven te roepen voor Installatie en Liquidatie, dat niet te liquideren valt omdat het zich anders zelf weer zou installeren. Zo bereikt Hugo ook maatschappelijk een onoverwinnelijke positie. Op weg naar die top moet hij echter als mens de nodige morele concessies doen: hij schuwt geen middel om hen die hem in de weg staan, uit de weg te ruimen. Daarbij verliest hij niet alleen zijn integriteit, maar ook zozeer zijn identiteit dat zijn ouders hem in de slotscène niet meer herkennen en als met een vreemde met hem over hem praten. Uit deze globale beschrijving van de handeling blijkt al hoezeer Havel in zijn stuk met bepaalde structuren speelt: wat voor de een een winstpunt is, is voor een ander een verliespunt, wat in een bepaald opzicht een hoogtepunt lijkt, blijkt in een ander opzicht een volstrekt dieptepunt, met als derde term in dit dialectische spel de neutralisatie van plus en min en de intrede van de volgende fase, hetwelk ad infinitum en bij Havel ad absurdum wordt gevoerd.

Maar het zijn nog niet eens zozeer dit soort parallelle en contrasterende handelingslijnen die het absurdistische karakter van het stuk bepalen. Een belangrijke functie heeft daarbij het gedeformeerde taalgedrag dat verschillende personages in bepaalde milieus tentoon spreiden. In het eerste bedrijf worden we geconfronteerd met het ouderlijk milieu met de nonsensicale pseudo-spreekwoorden en -volkswijsheden van Hugo's vader en moeder die het beste met hun zoon voorhebben, maar tekort schieten in de persoonlijke communicatie. In het tweede en derde bedrijf wordt dit afgewisseld met de ambtelijke frasen en holle retoriek van het Installatie- en/of Liquidatiebureau, terwijl in het laatste bedrijf een soort synthese van beide

taalsoorten plaatsvindt in de confrontatie tussen de inmiddels maatschappelijk geslaagde, maar menselijk mislukte Hugo met zijn ouders die trots blijken op hun zoon die hun zoon niet meer is. Bovendien treft men in de verschillende gedachtenwisselingen allerlei vormen aan van cirkel- en schijnredeneringen als varianten van de sluitredenering (syllogisme), die op zich ook weer op drie termen berust waarvan de laatste de beoogde overwinning (schaakmat!) en promotie moet opleveren[9]. In de ideologische machtsmanipulaties, de morele degradatie, de kromme redeneringen en holle frasen herkende het Tsjechische publiek het weliswaar grotesk vertekende en in het absurde doorgevoerde, maar in de kern waarachtige beeld van de jaren vijftig. In de vertekendheid van het beeld, de artistieke uitwerking van het gegeven, in de uitgekiende mengeling van stereotiepe herhalingen, paradoxale omkeringen en schijnredeneringen herkende men het moderne theater en het artistieke aspect van dit toneelstuk. Als deze laatste dimensie niet aanwezig was geweest, zou Havels werk geen diepere betekenis hebben gehad dan die van een lokale en therapeutische politieke satire, met alleen maar waarde voor hen die door het systeem gedupeerd zijn. Het gaat hier echter niet alleen om het falen van een ideologische systeem, maar ook om het menselijke falen, het morele verval, de communicatiestoornis en het verlies van menselijke identiteit en waardigheid in het algemeen.

Havel was zich ook zelf terdege bewust van het dreigende gevaar dat het buitenlandse publiek deze universele kant van het stuk niet zou zien en het alleen maar zou interpreteren als een kritiek op het communisme. In een brief schrijft hij: ‘Ik zou het gelukkigst zijn als het publiek - in welk land dan ook - in mijn toneelstuk vooral een commentaar ziet op de wereld waarin het zelf leeft. Zou het echter worden opgevat als een documentaire... over omstandigheden die het publiek vreemd zijn en niets wezenlijks te zeggen hebben, dan zou ik mijn stuk als mislukt beschouwen’[10].

Zoals gezegd: de opvoering in Nederland was niet helemaal een mislukking, de voor- en tegenstanders hielden elkaar in evenwicht. Toch overheerste, in zowel de positieve als de negatieve kritieken, de politieke duiding van het werk. Vrijwel overal duikt een zinsnede op als ‘satire op de ambtenarij’, soms nader gespecificeerd tot ‘parodie op de socialistische doctrines’ (De Groene), ‘grimmige komedie op de situatie achter het IJzere Gordijn’ (NRC) of nota bene als satire op de ‘liberalisatie’ (Het Vrije Volk) en ‘destalinisatie’ (Het Parool, Elseviers Weekblad). De spijker op Havels duim slaan echter de recensenten P.J. (Algemeen Handelsblad) met zijn opmerking: ‘Dat parodieën en satires op bepaalde toestanden vaak gebonden

zijn aan het land van herkomst, bleek...' en Carel Haverman (Elseviers Weekblad) met de zijne: 'een onbegrijpelijke - en in ons land nergens op slaande - satire.' Ook de constructie van het toneelstuk moest het in de negatieve kritieken ontgelden. De geraffineerde parallellen en contrasten, de herhalingen en omkeringen, werden lang niet door iedereen als functioneel ervaren, maar eerder als 'bedacht, storend, op de zenuwen werkend' (Algemeen Handelsblad), 'afraffelen van op de vorige situatie toepasselijke woordreeksen' (De Groene), 'langademige, langgerekte cabaretgrap' (Het Vrije Volk), 'dreigend klinkende vaagheden, rommelig en troebel soort absurdisme' (Het Parool), of 'wezenloos geharrewar' (Elseviers Weekblad). Naast de regie worden de toneelvondsten en het toneelspel (Eric Schneider als Hugo) aanmerkelijk beter bevonden.

De paradoxale communicatiestoornis doet zich dus kennelijk voor dat waar Havel de concrete politiek-maatschappelijke situatie slechts als springplank gebruikt om een abstractere en universelere probleemstelling tot uitdrukking te brengen, de Nederlandse interpreten die weer rustig reduceren tot de concrete proporties van een lokale klucht.

Kwam *Het tuinfeest* er in de pers nog redelijk af, Havels tweede toneelstuk, *Het rondschrijven*, dat een jaar eerder (1966) in de regie van Henk Rigters in Nederland was opgevoerd, kon helemaal geen genade vinden in de ogen van de schrijvende pers (met alle gevolgen van dien voor de beoordeling van *Het tuinfeest*). Het gegeven van *Het rondschrijven* verschilt zoveel van Havels debuut, maar de uitwerking is in die zin anders dat de taal als manipulerend machtsmiddel hier een nog extremere rol speelt. Om de macht te kunnen grijpen en te behouden moet men nu een bureaucratische geheimtaal, het 'ptydepe', leren. Een van de nonsensicale effecten in het stuk wordt dan ook gevormd door zinnen die in die geheime code worden uitgesproken. Ook toen zag men in dit werk een (onbegrijpelijke) politieke satire en had men geen oog voor de diepere betekenis. De felste kritiek en een die het meest haaks staat op Havels bedoelingen, kwam van Jeanne van Schaik-Willing (De Groene). Ze begint met de retorische uitroep: 'Wat heeft de Nederlandse Comedie bezield dat zij dit uitermate slecht geschreven stuk...', maakt vervolgens een schampere opmerkingen aan het adres van Hans Krijt, die vanuit Praag voor dezelfde krant had bericht over het daverende succes van dit stuk aldaar en al had gewezen op het algemene karakter van de inhoud, en ze besluit ironisch in ptydepe: 'Kol-mi-kaloen-gios! - Dit betekent: Geen spekje voor een door vrijheid verwend Nederlands bekje!'[11], een uitspraak waarmee ze kan concurrenren met Carel Havermans in Elseviers Weekblad van zo'n jaar later.

Hoewel dus de ontvangst van *Het rondschrijven* in Nederland bedroevend slecht was, kreeg Havel voor dit toneelstuk in Amerika de Obie Award als de beste Off-Broadwayproduktie in 1968, een eer die hem nogmaals te beurt zou vallen in 1970 voor de Amerikaanse uitvoering van zijn toneelstuk *Verhoogde concentratieproblemen.* Om dit soort prijzen uitsluitend af te doen als een politieke manoeuvre, zoals zeker ook geprobeerd zal worden in het geval van de Erasmusprijs lijkt me onjuist en oneerlijk met betrekking tot Havels literaire capaciteiten. De schuld voor het min of meer falen van Havels toneelwerk in de jaren zestig bij ons moet eerder gezocht worden in een ongelukkige interpretatie en wellicht ook in het feit dat toneelstukken waarin taal zo'n essentiële rol speelt, het verdienen om direct uit

de brontaal te worden vertaald, hetgeen noch bij *Het tuinfeest* noch bij *Het rondschrijven* het geval was.

Van hoe groot belang Havel die universele ‘boodschap’ (als die al tot één reduceerbaar is) zelf acht, bewijzen zijn opmerkingen bij *Largo desolato,* bestemd voor de uitvoeders van het stuk, inclusief de vertaler. Hoewel hij hierin toegeeft dat ook hij uiteraard altijd schrijft vanuit zijn eigen situatie, zou zijn werk voor hem geen zin hebben als hij daarin ook niet via die concrete ervaringswereld iets te zeggen had over de algemene problematiek van de moderne mens. Gezien de muziek die in dit stuk zo'n belangrijke rol heeft, noemt hij zijn werk dan ook een ‘muzikale overpeinzing’ over het menselijke zijn[12.]. In dit perspectief waarschuwt hij de regisseur ervoor om vooral geen concrete realia te gebruiken die naar het land van herkomst terugverwijzen, laat staan naar het concrete en specifieke dissidentemilieu. Daarmee zou het stuk toch weer het documentaire karakter krijgen waaraan Havel zich juist probeert te ontworstelen. Eén ding zag hij daarbij echter zelf over het hoofd: afgezien van zijn eigen naam als auteur (waaraan minder viel te doen) verwijzen de namen van de personages duidelijk naar de Tsjechische situatie. Met goedvinden van de auteur hebben dan ook de Nederlandse vertalers die zware ingreep gedaan om deze namen te vernederlandsen, waarbij op één uitzondering na (die van de hoofdpersoon Netelmans) elke gelijkenis met levende personen is vermeden. Wel is de klankovereenkomst tussen de oorspronkelijke namen in verband met de ‘partijvorming’, die in de loop van het stuk plaatsvindt, zoveel mogelijk gehandhaafd. De keuze voor de naam Margreet is verder bepaald door het feit dat die ook opduikt in Havels volgende stuk, *De verzoeking* (1985), waar deze optreedt in combinatie met de hoofdpersoon daar, Foustka (Faust? Foest? Of Vuysje?).

Niet alleen de concrete werkelijkheid waaraan *Largo desolato* zijn stof ontleent heeft zich inmiddels in vergelijking met die van *Het tuinfeest* aanzienlijk veranderd maar ook de presentatie van die beide werelden op het toneel. In *Het tuinfeest* is deze op zich al absurd vertekend en onrealistisch, terwijl in *Largo desolato* de vertoonde wereld veel realistischer is afgebeeld. Deze verandering had zich al voorgedaan in zijn tussenliggende eenakters[13.] , maar openbaart zich nu voor het eerst in een avondvullend stuk. De bedoeling is kennelijk om niet langer het absurde in zijn vertekende vorm tot uitdrukking te brengen, maar om dit des te pijnlijker tot zijn recht te laten komen in een naar de werkelijkheid getekend beeld. Hiermee is Havel niet in één klap realist geworden, want in de compositie van zijn stuk, in de opbouw van de dialogen en monologen en in de samenstelling van de gekozen personages zijn nog duidelijk absurdistische trekjes waar te nemen, al schijnen deze herhalingen, omkeringen[14.]

en aanvullingen anders gemotiveerd. Het gaat niet langer om het tonen van een bepaald gedeformeerd resultaat waarvan de toeschouwer zelf de oorzaak moet zoeken en waaraan hij zelf zin moet verlenen, nu wordt hij met het proces van de deformatie zelf, de morele en geestelijke crisis van Leopold, geconfronteerd, waarbij de oorzaken thematisch ten tonele worden gevoerd via het gedrag, de taaluitingen en denkpatronen van de hem omringende omgeving.

In die crisis gaat Leopold, die als doctor in de fenomenologische ethiek ook nog eens zelf het ethische denken symboliseert, geleidelijk te gronde: enerzijds onder druk gezet door de justitie in verband met een de autoriteiten onwelgevallig artikel van zijn hand, waarvan hij zich maar beter kan distantiëren door een andere naam (identiteit) te kiezen, anderzijds in het nauw gebracht door zijn vrienden en sympathisanten, die van hem - in zijn positie - een resoluter en effectvoller optreden eisen, en ten slotte - in de meest intieme kring - gedwongen om ook kleur te bekennen in zijn liefdesrelaties. Zijn belagers treden daarbij, zij het onderling genuanceerd en met één uitzondering, paarsgewijs op: van justitiële zijde zijn er twee ‘heren’, bijgestaan door twee handlangers, uit de middencategorie komen beide Karels en in eigen kring zijn er zijn vrienden Jan en Johan, terwijl de liefdesperikelen zijn echtgenote Suzy en minnares Lucy betreffen. Alleen Margreet, de naïeve studente die hopeloos op hem verliefd wordt, steunt hem door dik en dun, hoewel de aspecten die juist voor haar van betekenis zijn, hun zin voor Leopold al hebben verloren. In dat opzicht is zij dan ook zijn ware tegenpool.

De pijnlijke nuance die Havel inbracht, ligt vooral besloten in het spel met onze verwachtingen en projecties: zijn tamelijk positieve karakterisering van de gedoodverfde vijand en de nogal negatieve van de natuurlijke vriend. Die nuancering zet zich voort in de onderlinge relaties van de anderen tegenover Leopold: hun bedoelingen zijn meestal goed, maar het effect is omgekeerd evenredig. En omgekeerd geldt dat ook weer voor Leopold. Hij is zelf allerminst de ‘held’ die men van hem zou verwachten: hij is angstig, afhankelijk en steeds fysiek en mentaal met zichzelf bezig. Zijn filosofische uitspraken zijn zwak, maar goed bedoeld, zijn ethische houding lijkt op papier mooi, maar blijkt in de praktijk nogal dubieus. Dit beeld van een enigszins hypochondrische kamerfilosoof herkennen we ook in Havels *Brieven aan Olga*, die hij vanuit de gevangenis aan zijn vrouw schreef. Havel probeerde daarin niet alleen - teruggeworpen op zichzelf - zijn moeizame zoeken naar het transcendentale te beschrijven, maar gaf tegelijkertijd een gedetailleerd verslag van de alledaagse problemen waarmee hij ginds werd geconfronteerd, inclusief de lichamelijke ongemakken (waaronder aambeien) waaraan hij leed. Door die unieke combinatie, waarvan men zou verwachten dat die innerlijk strijdig is wordt de filosofische kant van Havel acceptabeler omdat de wijsgeer in hem aldus met beide benen op de grond wordt gezet, terwijl de fysieke kant minder (b)anaal wordt omdat die omringd is door esoterischer gedachten. Gezien het autobiografische karakter dat we aan het briefgenre mogen toekennen - zeker als die brieven oorspronkelijk niet eens voor publikatie waren bedoeld -, mogen we concluderen dat Leopold niet alleen dominante politiek-maatschappelijke kenmerken van de schrijver zelf vertoont, maar dus ook innerlijke trekjes met hem deelt. De overige personages schijnen eveneens treffende gelijkenis te hebben met personen uit Havels directe omgeving, hetgeen natuurlijk niets afdoet aan de fictieve, voorstelbare probleemstelling van het

stuk en daaraan hoogstens een persoonlijke noot toevoegt die het gegeven voor hen die Havel kennen des te schrijnender maakt.

De compositie van *Largo desolato* heeft veel weg van een muziekwerk, waarbij de titel[15.] meteen al als een soort opmaat fungeert. Maar muziek speelt ook verder in het stuk een belangrijke rol. De zeven taferelen worden alle door gedragen symfonische klanken omlijst, die steeds aanzwellen en weer wegsterven. De lengte van elk der taferelen verschilt aanmerkelijk: de eerste twee zijn extreem korte waarin alleen identieke regie-aanwijzingen staan, hetgeen nog eens herhaald wordt in het laatste tafereel dat met een kleine variatie als een soort slotakkoord fungeert. De middelste drie taferelen hebben de lengte van een normaal bedrijf (ca 25 pagina's) terwijl het volgende, voorlaatste tafereel, waarin Leopolds confrontatie met Margreet en zijn uiteindelijke instorting, weer iets korter is. Zo ontstaat een fasering in tijdsduur, nog eens doorbroken door de pauze, die het stuk in twee overeenkomende dagperiodes verdeelt, die sterk aan die van een muziekstuk doen denken. Het ritme dat deze fasering teweegbrengt, wordt nog eens in de ‘spreek’-taferelen van verdere muzikale accenten voorzien door de herhaalde spreekpauzes in de dialogen, door zich steeds herhalende gebaren en gedrag en door parallelle situaties. Dwars door dit alles heen klinkt herhaaldelijk, als een snerpende dissonant, de deurbel die de angstige verwachting mobiliseert.

Die herhalingen hebben verschillende functies in de betekenisstructuur: de ene keer drukken ze het routineuze aspect uit van het dagelijks leven dat ook in tijden van grote spanningen zijn gewone gang moet gaan, in een ander opzicht verdelen ze als het ware de schuldvraag gelijkelijk over iedereen, dan weer benadrukken ze het pathologische aspect van iemans gedrag. Het sterkst treedt dit laatste naar voren bij Leopold in zijn voortdurende geloer door het kijkgaatje in de deur, zijn geijsbeer door de kamer, zijn gesol met allerhande pilletjes, zijn gestage drinken enzovoort. Dit bereikt zijn toppunt aan het begin van het vijfde tafereel, wanneer hij haast in de trant van ‘minimal art’ een groot aantal stille handelingen met minutieuze onderlinge verschuivingen verricht.

Deze non-verbale herhalingen, parallellen en variaties (en hun ritmiek) hebben weer hun pendant in de gesproken tekst. De verwijten aan het adres van Leopold herhalen zich, stapelen zich op en worden zelfs onderling verwisselbaar in de loop van het stuk. Aan het einde van het vijfde tafereel doet het er niet meer toe wie wat zegt: iedereen die dan aanwezig is, is zonder onderscheid des persoons bezig Leopold geestelijk de grond in te boren. Zelfs de twee Karels verliezen hun aanvankelijke schuchterheid en mengen zich in de geestelijke afranseling en

spreken daarbij de verwijten uit van de intimi. In die scène wordt ook pas Jans rol duidelijk, want tot dan had hij alleen die van de bezorgde huisvriend gespeeld. Dit ‘carrouselpatroon’, waarbij de verschillende personages elkaars clausen zeggen, paste Havel het meest extreem toe in *Het berghotel*, waar men al gauw het spoor bijster raakt wie wie is, wie wat is, wie wat tegen wie zegt en wie wat met wie heeft. Maar meer dan in dat stuk is dit procédé hier verbonden met het concrete thema van het werk. Parallel aan bovengenoemde ontwikkeling in de reacties van Leopolds omgeving, maar in een andere vorm, ontwikkelen zich Leopolds eigen bewoordingen. Afgezien van zijn stereotiepe herhalingen in verschillende parallelle situaties neemt hij gaandeweg de verwijten van zijn ‘medestanders’ letterlijk over en maakt ze tot zijn eigen gedachtengoed, waarmee hij in de vorm van citaten de anderen confronteert. In feite richt hij hiermee zijn eigen identiteit te gronde en in dat licht is zowel het klemmende verzoek van de beide ‘heren’ van justitie om afstand te doen van zijn identiteit, als de geestelijke ranselpartij van zijn ‘vrienden’ overbodig, terwijl omgekeerd Margreets positieve bejegening ook al geen zin blijkt te hebben. Hij heeft hen allen in hun verwachtingen teleurgesteld hoewel hij tot het uiterste is gegaan om daaraan te beantwoorden. Wat overblijft is een zielig hoopje mens dat niets anders meer kan dan zijn omgeving te vragen hem eindelijk met rust te laten. Schreef Havel nog in 1978 in zijn essay *De macht der machtelozen*[16.] hoe verheugend de solidariteit en vriendschap is tussen mensen die zich door burgerlijke ongehoorzaamheid tegen hun regiem verzetten, nu zien we ook een mogelijke keerzijde van de keus voor zo'n alternatief bestaan.

Ondanks de duidelijk tragische toonzetting van *Largo desolato*, zoals die onmiddelijk al uit de titel voortvoeit en vervolgens in het desintegratieproces van de hoofdpersoon thematisch gestalte krijgt[17.], kan men niet ontkennen dat Havels werk ook zekere (tragi-)komische elementen bevat. Als dit niet het geval was, zou het immers door de zwakke kant van Leopolds denkbeelden en door de slappe kant van zijn morele en fysieke toestand gemakkelijk kunnen uitmonden in een melodrama. Maar juist omdat die zwakke kanten en banaliteiten door Havel als zodanig zijn bedoeld,[18.] bieden zij tevens de rechtvaardiging om erom te mogen lachen. Het is dan wel een pijnlijk lachje dat eerder voortkomt uit leedvermaak en zwarte humor dan uit geestigheid. Het meest karikaturaal zijn de beide Karels getekend met hun houterig gedrag, die om beurten voortdurend dezelfde domme argumenten aandragen. Aan de andere kant is Leopolds neurotische gedrag tot op zekere hoogte daarmee te vergelijken en roept ook dat af en toe een onderdrukt lachje op. Hetzelfde kan worden gezegd van het herhalings- en omkeringsmechanisme in het algemeen, dat enerzijds een funeste uitwerking heeft op Leopolds dispositie, maar anderzijds door het geconstrueerde, gestroomlijnde en wetmatige ervan zeker ook het komische aspect heeft van een macaber menuet.

Eindnoten:

1. Uit te spreken als Wáátslav Hávvel (en dus niet als Vaklaf Hafél).
2. Het zal dan wel in de Engelse vertaling van Tom Stoppard, aan wie Havel het stuk heeft opgedragen, worden opgevoerd door het Bristol Old Vic's Theatre.

3. Polemisch met Kundera zou men ook kunnen spreken van de ‘ondraaglijke zwaarte van het bestaan.’
4. Comité ter verdediging van onrechtmatig vervolgden.
5. Bijv. Skvorecký, Havel, Vaculík, Kundera, Klíma, Kohout, om me maar te beperken tot auteurs van wie enig werk in het Nederlands is vertaald.
6. Letterlijke vertaling van de Tsjechische uitdrukking ‘do suplíku’, waarvan het basiswoord ‘suplík’ een aardige verbastering is van het Duitse ‘Schublade.’
7. *Het rondschrijven* (1965), *Verhoogde concentratieproblemen* (1968), *De samenzweerders* (1971), *Bedelaarsopera* (1972), *Het berghotel* (1976).
8. Topol, Klíma, Uhde, Smocek, Kohout, Kundera e.a. Zie ook J. Beranová, K. Mercks in *Moderne Tsjechische literatuur* (BRT-Brussel, Combo-Amersfoort 1984).
9. Voor een voortreffelijke taalanalyse, zie Paul I. Trensky: ‘Havels *The Garden Party* Revisited’, in *Czech Literature Since 1956* (End. Harkins, Trensky; Columbia Slavic Studies, New York 1980).
10. M. Goetz-Stankiewicz: *The Silenced Theatre* (University of Toronto Press, Toronto, Londen 1979, p. 239).
11. Alle aangehaalde recensies zijn opvraagbaar in de bibliotheek van het Nederlands Theater Instituut te Amsterdam.
12. Wellicht klinkt ook hier even Havels polemiek met Kundera door (vgl. de rol van een kwartet van Beethoven in *De ondraaglijke lichtheid van het bestaan*)
13. *Audiëntie* (1975), *Vernissage* (1975), *Protest* (1978), *Fout* (1983), alle in het Nederlands vertaald (Sjoerd de Jong) en meer dan eens opgevoerd.
14. Nederlandse vertaling verscheen najaar 1986 bij De Prom.
15. Mogelijk is ook in de titel een toespeling te lezen op Bohumil Hrabals ‘ondergronds’ circulerende tekst *Adagio lamentoso* (1980).
16. Nederlandse vertaling verschijnt onder de titel *Poging om in de waarheid te leven* najaar 1986 bij Van Gennep,
17. Het dichtst sluit dit thema aan bij Havels eerdere toneelstuk *Verhoogde concentratieproblemen* (1968).
18. In enkele Nederlandse recensies van Havels werk uit de jaren zestig werden die kwaliteiten Havel zelf in de schoenen geschoven.

Rectificaties

Bzzlletin 137

Ten onrechte is vergeten bij het artikel van Tomas Ross ‘De Nederlandse misdaadliteratuur - de moeizame weg naar de volwassenheid’ te vermelden dat de auteur hierbij gebruik heeft gemaakt van *Misdaad in Holland* van Jan C. Roosendaal; een bijdrage in *Moord en doodslag* van Julian Symons (Het Spectrum, 1974); Kain sloeg Abel (Bruna 1969) en *Wie is de dader* (Sijthoff 1971), beide van Ab Visser

Bzzlletin 138

p. 59: De film *De vijf van de vierdaagse* is niet gemaakt door Frans Weisz, maar door René van Nie;

De titel van het artikel van Hugo Verdaasdonk luidt niet ‘De classificatie van filmboeken’ maar ‘De classificatie van filmbeelden’

Karol Lesman

Alleen het geheugen blijft
Joodse elementen in de Poolse literatuur na 1945

> *De zeggingskracht van de kunst is nooit ondubbelzinnig. Vaak legt zij de nadruk op een enkel streepje licht terwijl zich daaromheen een diepzwarte zee uitstrekt.*
> Adolf Rudnicki[1.]

In zijn *Elegie van de joodse stadjes* schrijft de dichter Antoni Slonimski:

> Ze zijn er niet meer, in Polen zijn geen joodse stadjes meer Hrubieszów,
> Karczewo, Brody, Falenica,
> Vergeefs zul je er zoeken naar ontstoken kaarsen voor het raam
> En luisteren naar het gezang dat opstijgt uit het houten godshuis.
> / .../
> Verdwenen zijn die stadjes waar de kleermaker dichter was
> De horlogemaker filosoof en de kapper troubadour.
> / .../
> Waar in boomgaarden oude joden in de schaduw van de kerselaar
> De heilige muren van Jerusalem beweenden...[2.]

En Adolf Rudnicki, het geweten van de naoorlogse Poolse literatuur wat betreft de martyrologie van het joodse volk, herinnert zich in *De koppige Warschauer*, dat hij in 1981 als eerbetoon aan diezelfde Slonimski publiceerde, een ontmoeting met de directeur van het Joodse Theater in Warschau. Na een voorstelling in dit theater, de enige plaats in Polen waar nog toneelstukken in het Jiddisch worden opgevoerd, zei toen deze laatste: ‘Beste meneer Adolf, vandaag hadden slechts twee personen géén koptelefoon op, U en ik...’[3.]

De holocaust heeft voorgoed het joodse leven in Polen vernietigd. Slechts enkele sporadische monumenten zoals het Joods Theater[4.] aan het Grzybowskiplein herinneren nog aan wat vóór de Tweede Wereldoorlog nog op belangrijke wijze deel uitmaakte van het leven van alledag, zowel op het Poolse platteland als in de grote steden als Kraków of Warschau. Dit artikel is bedoeld als een speurtocht naar overblijfselen van joodse elementen in de Poolse literatuur ná 1945, wellicht het laatste en vaak nu nog bedreigde toevluchtsoord voor de ontelbare zwervende geesten uit een volledig weggevaagde cultuur.

De kortstondige onafhankelijkheid die Polen van 1918 tot 1939 mocht genieten had in ieder geval *niet* tot gevolg dat nu ook het joodse bevolkingsdeel (ongeveer drie miljoen zielen) zich ‘vrij’ en ‘veilig’ mocht voelen. Met name het extreem rechtse (en uitgesproken antisemitische) partijprogramma van de Endecja[5.] had voor een atmosfeer gezorgd, die de joden in deze periode nog verder in hun getto's terugdreef en het isolement van de joden die buiten de getto's leefden alleen maar groter maakte. Dit betekende in feite dat als een joodse schrijver zich uit zijn getto wilde bevrijden of niet langer opgesloten wilde blijven binnen het isolement van het Jiddische schrijversmilieu, hij slechts de keuze had uit twee mogelijkheden: emigreren of

assimileren. Zij die voor de eerste mogelijkheid kozen konden de Jiddische literatuurtraditie in het buitenland voortzetten[6], de anderen namen vanaf het begin hun toevlucht tot de Poolse taal. Dit artikel is op de eerste plaats het verhaal van deze laatste categorie schrijvers, die we gelet op de mate van assimilatie beter niet Poolsjoodse schrijvers, maar Poolse schrijvers van joodse afkomst kunnen noemen.

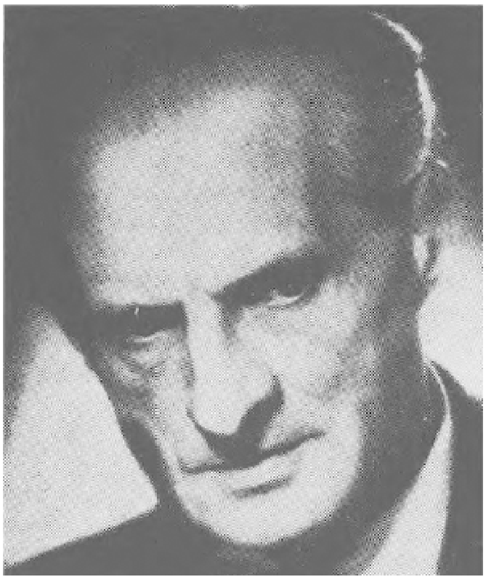
Uiteraard is de assimilatie, die niet alleen tot uiting komt in de levenshouding van de schrijver, maar ook in zowel de keuze van de taal waarin als het onderwerp waarover hij schrijft, niet bij alle schrijvers even sterk. Sommigen laten zich in hun werk voortdurend inspireren door hun jood-zijn (bijvoorbeeld Rudnicki, en in een later stadium Grynberg), de anderen camoufleren dit gedeeltelijk (o.a. Tuwim), bij weer anderen zijn zelfs helemaal geen typisch joodse motieven terug te vinden (zoals in het geval van de enige ‘echte’ symbolische dichter die de Poolse literatuur gekend heeft: Boleslaw Leśmian).

Het is opvallend hoezeer deze schrijvers in de periode die voorafgaat aan de Tweede Wereldoorlog het gezicht bepalen van de Poolse literatuur. De belangrijkste stroming binnen de poëzie van het ‘bevrijde’ Polen, de Skamander-groep[7], bestaat voor een groot gedeelte uit dichters van joodse afkomst. De meest vooraanstaande onder hen is Julian Tuwim (1894-1953), geboren in Lódź in een joods gezin van middenstanders, een niettemin zeer ‘Poolse’ dichter van ongecompliceerde poëzie, waaruit zeker in de beginfase een ongebreideld optimisme spreekt. Hoewel zijn woordvirtuoze gedichten door iedereen gelezen en bewonderd worden, durft hij de straat niet op omdat hij bang is voor antisemitische gewelddadigheden. Ook Antoni Slonimski (1895-1976), een Warschause intellectueel die afkomstig is uit een tot het katholicisme bekeerde joodse familie, geniet enorme populariteit bij het Poolse lezerspubliek vanwege zijn anekdotische en humoristische poëzie en zijn door hun humor zo onderhoudende feuilletons. Toch wordt Slonimski, die zeer trots is op zijn joodse voorvaderen als Chaim Zelig Slonimski, redacteur van een vooruitstrevend Hebreeuws tijdschrift; en Abraham Stern, de uitvinder van

een rekenmachine, door de journalist Ipohorski in een openbare gelegenheid gemolesteerd, omdat hij in het gedicht ‘Twee vaderlanden’ zijn Pools patriottisme niet voldoende zou belijden. Deze zelfde Ipohorski overigens plagieerde uit bewondering voor de meester met grote regelmaat gedichten van Tuwim.

Een geheel eigen plaats neemt Boleslaw Leśmian (1878-1937) in. Nog opgegroeid vóór de opkomst van de Endecja, ontwikkelt hij zich tot wellicht de grootste Poolse dichter van de twintigste eeuw. In zijn vitale, soms sprookjesachtige poëzie die herhaaldelijk teruggrijpt op oud-Poolse dichtkunst en o.a. Keltische, Scandinavische en Franse ballades zien wij een vaak huilende God in een even toverachtige als wrede natuur. Zijn door de vele neologismen en andere taalexperimenten haast onvertaalbare gedichten tonen verwantschap met aan de ene kant de Ierse dichter Yeats en aan de andere kant de Russische symbolisten[8]. Ondanks het universele karakter van zijn werk, dat net als dat van Tuwim en Slonimski na de euforie van de eerste jaren steeds somberder van toon wordt, is ook hij herhaaldelijk het slachtoffer van antisemitische hetzes. In een editie van de rechtse Gazeta Warszawska uit 1922 schrijft de koning van antisemieten, Stanislaw Pieńkowski:

> Er heeft zich nog een jood bij het eerbiedwaardige gezelschap gevoegd / .../ - B. Leśmian, ofwel Lessman. Hij behoort tot het insectoïde geslacht der necroforen; met plezier graait hij in grafheuvels, lijken en rottend vuil, hetgeen overigens in het karakter ligt van de joodse geest / .../ De joodse geest - of hij wil of niet - draagt al zijn bijzondere kenmerken met zich mee: nihilisme, pessimisme, scepticisme, kille verstandelijkheid, cynisme, materialisme, talmoedische smerigheid, het-zal-me-een-zorg-zijn en die lessmiaanse: ‘verkadavering van laagvlakte tot hoogland’[9].



Julian Tuwim

Het is dan ook nauwelijks te verwonderen dat als gevolg van dit soort aanvallen van rechts (en die worden alleen maar intenser naarmate de Nazi's in Hitler-Duitsland steviger in het zadel komen te zitten) veel geassimileerde joden in deze jaren hun toevlucht nemen tot het linkse kamp, hetgeen in de praktijk vrijwel altijd het

communisme betekent. Maar ook deze keuze zal vaak tot enorme teleurstellingen leiden. Niet alleen krijgt ieder van hen op den duur een persoonlijke nederlaag te verwerken als blijkt dat het communisme geen enkele bijdrage levert tot het doen verdwijnen van het antisemitisme, ook gooit deze keuze alleen nog maar meer olie op het vuur van dat zelfde antisemitisme. In steeds breder kringen hoort men het scheldwoord: *Zydokomuna* (het jodencommunisme).

Een uiterst indrukwekkend document dat inzicht geeft in de tragedie van deze ontgoochelden is *Mijn eeuw* van Aleksander Wat (1900-1967), dat in 1977 verscheen bij een Londense emigrantenuitgeverij. Twee jaar voor zijn dood vertelt Wat, die dan al jarenlang aan het ziekbed gekluisterd is als gevolg van een hersenbloeding die hem het schrijven onmogelijk heeft gemaakt, aan Czeslaw Milosz over zijn lijdenweg. Herhaaldelijk moet hij zijn verhaal als gevolg van ondraaglijke pijnen onderbreken. Milosz neemt de gesprekken op een taperecorder op, bewerkt ze vervolgens en geeft ze uit. In zijn voorwoord bij dit *gesproken dagboek* schrijft Milosz over Wat:

Antoni Slonimski

> Waarom en op welke wijze raakte deze absolute spotvogel zo plotseling onder de indruk van de Russische

> Revolutie? Een zeer omvangrijk onderwerp, met de behandeling waarvan de auteur niet alleen de diagnose stelt van wie hij vroeger was, maar ook van duizenden intellectuelen uit de twintigste eeuw. Hoe het ook zij, als het revolutionaire engagement al velen inspireerde tot literaire propaganda, Wat stopte op het moment dat hij een pact aanging met de Geschiedenis met het schrijven van gedichten en verhalen, waarmee wellicht zijn Muze zich verstandiger toonde dan hijzelf[10].

Aleksander Wat behoorde met Anatol Stern (1899-1968) tot een groep futuristen (zelf noemden ze zich liever 'dadaïsten'), die contacten onderhield met Vladimir Majakovskij en nauw verbonden was met de vooroorlogse, en gedeeltelijk ook naoorlogse communistische beweging in Polen. In de poëzie van Wat, die eigenlijk Chwat heette en afkomstig was uit een gemengd joods-katholieke familie uit Warschau, blijven tot het einde toe futuristische elementen behouden, terwijl joodse motieven volledig ontbreken. Bovendien verzette hij zich fel tegen het pacifisme van de 'traditionele' poëzie van mensen als Tuwim en vooral Slonimski.

De meest 'orthodoxe' van alle vooroorlogse joodse schrijvers die in het Pools schreven was zonder twijfel Bruno Schulz (1892-1941), die als tekenleraar zijn brood verdienend teruggetrokken in Drohobycz leefde, een klein joods provinciestadje in Oost-Polen. Iedere keer als hij naar de grote stad kwam werd hij al snel verteerd door heimwee naar zijn joodse thuis en keerde hij ook meteen weer naar Drohobycz terug, naar zijn vader van wie alle wijsheid kwam en die de bewaker was van het grote Boek der Boeken. Zijn werk dat in vele talen waaronder het Nederlands[11] werd vertaald heeft een enorme invloed gehad op de ontwikkeling van het Poolse proza. Samen met Stanislaw Ignacy Witkiewicz en Witold Gombrowicz vormt hij het illustere driemanschap van de Poolse avantgarde. De 'mythisering van de alledaagse werkelijkheid' die voortdurend in zijn verhalen plaatsvindt heeft dezelfde scheppende dynamiek als welke uit de gedichten van Leśmian spreekt en de 'transformaties van de materie' die door zijn hele oeuvre te vinden zijn, zijn al vaak vergeleken met die van zijn Praagse tijdgeestverwant Franz Kafka. De metafysische angst die aan het werk van Schulz ten grondslag lag werd op een zeer letterlijke en wrede wijze bewaarheid in de gruwelen die de Tweede Wereldoorlog over de mensheid heeft gebracht, in het bijzonder over het joodse volk.

De dood van Bruno Schulz, die 'arische papieren' om te kunnen ontkomen had geweigerd, maar dankzij tewerkstelling als privé-portrettist bij een Gestapo-officier buiten het getto van Drohobycz mocht wonen, in het tweede oorlogsjaar is een dood die de meeste joden in Polen tijdens de Nazi-terreur stierven: onafwendbaar vanwege zijn afkomst, en tegelijk onverwacht door de willekeur waarmee deze uiteindelijk zijn deel werd. Tijdens een wilde actie van de Gestapo in het getto werd Schulz die zich toevallig op dat moment in het getto bevond door een kogel dodelijk getroffen.

Bruno Schulz

Onder de joden die de dodendans konden ontspringen door op het laatste moment Polen te verlaten bevonden zich ook enkele geassimileerde schrijvers. Slonimski en Tuwim ontkwamen naar het Westen; naar het Oosten vluchtten Rudnicki en Wat. Sommigen doken onder, anderen werden met de honderdduizenden andere Poolse en niet-Poolse joden in de getto's gedreven om daarna in de vernietigingskampen, op weg daarheen of strijdend om te komen.

Het getto van Warschau en de vernietiging ervan[12.] worden algemeen beschouwd als het symbool van de ondergang van de joden. In de naoorlogse Poolse literatuur die geheel of gedeeltelijk gewijd is aan het lot van de Poolse joden komt dit thema dan ook herhaaldelijk terug, ook bij schrijvers die niet van joodse afkomst zijn en die vaak van dichtbij de totale vernietiging van dit Warschause stadsdeel hebben meegemaakt. Op de eerste plaats leggen zij in die werken getuigenis af van het afschuwelijke onrecht dat de joden werd aangedaan, maar tegelijkertijd herinneren ze (niet zelden met gevoelens van schaamte en vaak ook van schuld) aan de onverschilligheid en het egoïsme, die sommigen van hun landgenoten tentoon spreidden bij het zien van het leed dat zich over hun joodse medemens uitstortte. In ‘Campo di Fiori’ (1943) vergelijkt Czeslaw Milosz (geb. 1911) het brandende getto met de brandstapel van Giordano Bruno, waarvan ook ‘het vuur de nieuwsgierigen warmde’. Hij schrijft daarin:

Ik dacht aan het Campo di Fiori
Voor de draaimolens staande in Warschau
Op een heldere lenteavond
Bij klanken van pittige wijsjes.
De muziek overstemde de salvo's
Achter de muur van het getto
En paartjes vlogen naar boven,
Omhoog in de heldere hemel.

En een ander gedicht uit datzelfde rampjaar ‘Een arme christen kijkt naar het getto’ eindigt als volgt:

> Ik ben bang, erg bang voor de mol op zijn ronde.
> Hij heeft gezwollen oogleden, als een Patriarch
> Die lang in het licht van kaarsen heeft gezeten,
> Verdiept in het grote boek van de soort.
> Wat zal ik hem zeggen, ik, jood van het Nieuwe Testament,
> Twee duizend jaar wachtend op de tweede komst van Jezus?
> Mijn gebroken lichaam zal me uitleveren aan zijn blik.
> En hij zal me rekenen tot de helpers van de dood:
> De onbesnedenen.[13.]

Bij Jerzy Zagórski (1907-1984), die samen met Milosz voor de Tweede Wereldoorlog de invloedrijke groep dichters Zagary had opgericht, kijkt de Mazovische Madonna in zijn gedicht ‘Psalm’ (1943) ‘met een gezicht vol wanhoop’ met in vertwijfeling uitgestrekte, maar niettemin *lege* handen naar de vuurzee die uit het getto omhoog klimt.

Dezelfde draaimolens als waarover Milosz spreekt zien we terug in de novelle *De Goede Week* van Jerzy Andrzejewski (1909-1983), de auteur van het beroemde boek *As en diamant* dat een loflied is op de heldenmoed van de Poolse partizanen en tevens een knappe analyse van de bittere machtsstrijd die na de bevrijding losbarstte tussen communisten en niet-communisten[14.]. Andrzejewski schreef tijdens de bezetting, die hij net als Miosz in Warschau doorbracht, enkele verhalen die hij na de oorlog publiceerde onder de titel *De nacht.* ‘De Goede Week’, het langste verhaal uit deze bundel, schreef hij naar aanleiding van de catastrofe die zich aan de andere kant van de muur voltrok. De opstand in het getto begon tijdens de Goede Week van 1943. Het zou dat jaar een late Pasen worden. De ‘laatste’ van de twintigste eeuw...

> Hele zwermen opgeschoten jongens en gepermanente, modern geklede meisjes kwamen aangelopen uit de aangrenzende straten van de Oude Stad. De meest nieuwsgierigen onder hen liepen helemaal door tot ver in de Nowiniarkastraat, waarvandaan je het beste uitzicht had over de muren van het getto. Over het algemeen hadden maar weinig mensen met de joden te doen. Het volk was blij dat de Duitsers er een probleem bij hadden. / .../ Het verlaten plein leek uitgestrekter dan normaal. Precies in het midden stonden twee nog niet helemaal gemonteerde draaimolens die blijkbaar in gereedheid werden gebracht voor de naderende feestdagen[15.].

‘De Goede Week’ is het verhaal van Irena Lilien, dochter uit een geheel verpoolste joodse familie, die vertrouwend op haar ‘arische’ identiteit zonder gele band om haar arm, het herkenningsteken voor joden die zich buiten het getto ophielden, rondloopt en Jan Malecki, 'n vroegere vriend van haar die haar inmiddels uit het oog is verloren. Tijdens een toevallige ontmoeting in de buurt van de gettomuren, waar Irena schuw als een opgejaagd dier voortdurend rondzwerft, vraagt zij Jan om haar in huis te nemen, omdat ze zich steeds meer bedreigd voelt in een joden-vijandige omgeving. Ofschoon hij niet zo heel erg betrokken is bij hetgeen er met mensen als Irena gebeurt, stemt hij toe. Irena ontmoet echter bij Jans vrouw, de zwangere Anna, veel meer sympathie, net als bij Julek, de broer van Jan, die op het einde van het verhaal het

vechtende getto ingaat met de wetenschap dat hij een zekere dood aan de zijde van zijn joodse vrienden tegemoet gaat,

> ...want het ging om een gewapende en de snelst mogelijke hulp aan de in het getto opgesloten joodse opstandelingen. Er kon natuurlijk geen sprake zijn van een actie op bredere schaal. Uit pure noodzaak, met het oog op de gehele situatie, moest deze hulp beperkt blijven tot een eerder morele en manifestante dan een op een overwinning berekende hulp. De joodse opstand was vanaf het begin tot de ondergang, en het getto tot een volledige verwoesting gedoemd[16].

Uiteindelijk voelt Irena zich ook bij Jan niet helemaal veilig en verlaat ze na duidelijke dreigementen, met name van de kant van de buren, het huis en vertrekt met de tram in de richting van het getto, waarboven 'krachtige kanonschoten te horen waren en een bloedige vuurzuil temidden van zwarte rook oplaaide'[17]. Ofschoon Andrzejewski in zijn verhaal wijst op de moed van enkele Polen om hun joodse naasten te helpen, valt toch de nadruk op de eenzame martelgang van een verbitterde joodse vrouw die bij het verlaten van haar tijdelijke toevluchtsoord haar omgeving hetzelfde toewenst als wat op dat moment het getto overkomt[18].

Tot het laatste moment heeft zich in het getto ook onder de meest erbarmelijke omstandigheden een vorm van literair leven kunnen ontwikkelen. Er werd zowel in het Jiddisch[19] als in het Pools geschreven. Met name poëzie, omdat zij in staat is direct te reageren en omdat gedichten door hun rijm en ritme gemakkelijker zijn te onthouden en doorgegeven kunnen worden. Uiteraard is het meeste verloren gegaan, maar nog tijdens de oorlog, in 1944, verscheen buiten de muren van het getto de bundel *Uit de afgrond* (met daarin ook uit het getto gesmokkelde bijdragen) en in 1946 verzamelde M.M. Borwicz in *Het lied ontkomt ongedeerd* een aantal van deze gedichten. Een groot gedeelte ligt nog altijd opgeborgen in het archief van het joods Historisch Instituut te Warschau.

De belangrijkste dichter onder de gettobewoners die in het Pools schreef was Wladyslaw Szlengel (1914-1943). Zijn satirische gedichten en liedjes waren bijzonder populair in het getto van Warschau. Hij schreef ze voornamelijk voor het amusementslokaal De kunst, waar hij ze vaak zelf voorlas[20]. Later ging hij steeds meer twijfelen aan deze vorm van poëzie aangezien alleen de meer draagkrachtigen zich een bezoek aan het theater konden veroorloven en hij zich steeds meer verbonden voelde met de armen. De 'Grote Actie'[21] vormt een duidelijke cesuur in de poëzie van Szlengel, die vanaf dat moment nog slechts schreef over de ontmenselijking in het getto

en de steeds groter wordende vereenzaming en vertwijfeling onder zijn bewoners. Net als de geëmigreerde Tuwim en Slonimski werd hij verteerd door heimwee naar Warschau dat echter voor hem, anders dan voor die twee laatsten, zo pijnlijk dichtbij lag: namelijk aan de andere kant van de muur. In *De sleutel bij de huismeester* speelt de bontmantel van de verteller, die nu gedragen wordt door zijn (Poolse) vriend Wiśniewski met wie hij in 1939 nog de Poolse landsgrenzen tegen de oprukkende Nazi's verdedigde, een belangrijke rol. Het gedicht eindigt als volgt:

> Het is duidelijk dat je me moet aangeven
> Het is duidelijk dat ik je niet met rust laat
> Ons tweeën kan hij immers niet verwarmen
> Deze bontmantel - die overigens van MIJ is[22]....

Szlengel bleef tot het einde in het getto. Tijdens de 'Kleine Actie', het eerste gewapende verzet waarmee de Duitsers in het getto te maken kregen (januari 1943), schreef Szlengel het gedicht 'De tegenaanval' waarin hij opriep tot *de opstand van het vlees.* Naar aanleiding van de voorbereiding hierop ontstond een verzameling korte prozastukken, *Wat ik de doden voorlas*, geschreven in een zenuwachtige stijl die erop wijst dat het einde steeds naderbij kwam. Het waren de laatste dagen van het getto. Szlengels laatste woorden zijn:

> Het jodendom sterft.
> Alles sterft.
> De geschiedenis groeit, de kleine, benauwde onbeduidende geschiedenis van onze dagen.
> De vierde dag van de actie
> HET VERZET GROEIT.
> De kroniek galoppeert.
> Szternfeld, de koning van de joodse Gestapomensen is door de Duitsers vermoord.
> Selectie van de Ordedienst.
> Zelfmoord van luitenant Szeryński.
> De liquidatie van bedrijven, de gemeente etc.
> Nieuwe vormen, nieuwe bedrieglijke nummertjes en perspectieven.
> Een onderbreking van de actie.
> Het volk noemt deze actie de 'kleine' ter onderscheiding van de 'grote', in juli,
> Maar de actie duurt voort.
> De joden voelen het in de lucht, in hun bloed, halen het uit de geruchten, de berichten en nieuwe suggesties van hun maatjes uit de Szuchlaan. Cement en stenen worden aangesleept; de nachten galmen weer van het geklop van de hamers en de houwelen. Er wordt water gepompt, er worden onderaardse bronnen aangelegd. Schuilplaatsen.
> Manie, gejakker, de hartsneurose van het Warschause getto.
> Licht, onderaardse kabels, het slaan van doorgangen, opnieuw stenen, touwen, zand... Veel zand... Zand...
> Bedden, britsen. Proviand voor maanden.
> Doorgesneden worden elektriciteit, waterleiding - en verder alles.
> Twintig eeuwen doorgesneden door de zweep van een SS-er. Tijdperk van de holbewoners. Olielam-

pen. Dorpsbronnen. Een lange nacht. De mensen ke-
ren weer terug onder de aarde.
Vóór de dieren.
En buiten een zon die steeds hoger klimt.
Een ongewoon warme februari.
Ik kijk de gedichten door en sorteer ze, gedichten die
ik geschreven heb voor hen die niet meer zijn. Deze
gedichten las ik voor aan warme, levende mensen,
vast gelovend in het overleven, in het einde, in een
morgen, in WRAAK, in vreugde en een nieuwe opbouw.
Lees!
Dit is onze geschiedenis.
Dit las ik voor aan de doden[23.]...

Nog vóór het einde van de opstand in april 1943 in de bunker van Szymon Kac aan de Swietojerskastraat 36 in het Warschause getto nam Wladyslaw Szlengel vergif in en stierf.

Van de gevluchte dichters kunnen sommigen zich soms nauwelijks voorstellen wat er in Warschau en andere steden gaande is. Bijvoorbeeld Wladyslaw Broniewski (1897-1962), die in het naoorlogse Polen voldoende gelegenheid zou krijgen om zijn rol van revolutionair dichter te spelen, laat in zijn poëzie uit die periode duidelijk zien, dat zeker van die afstand (hij verblijft op dat moment in Palestina) de gruwelen niet zijn te beschrijven. Józef Wittlin (1896-1976), die zich op jeugdige leeftijd tot het katholicisme liet bekeren en als expressionistisch dichter vóór de oorlog in literaire kringen zeer werd bewonderd, schrijft vanuit New York, waar hij zich zal vestigen om nooit meer naar Polen terug te keren, een gedicht getiteld: 'Aan de joden in Polen'. Berichten over wat er in het getto van Warschau gebeurt inspireren hem tot dit gedicht dat klinkt als een schuldbekentenis en tegelijk een getuigenis wil zijn van zijn medeleven met de achtergebleven joden. Het gedicht begint als volgt:

Bloed uit jullie oude bloed, been uit jullie broze beenderen
Oh mijn broeders in het getto, ik heb geen woorden
voor mijn grote droefheid,
Jullie martelarenbloed stolt op de Poolse trottoirs
Jullie martelarenbloed kan nauwelijks worden ge-
dragen door mijn lied[24.]...

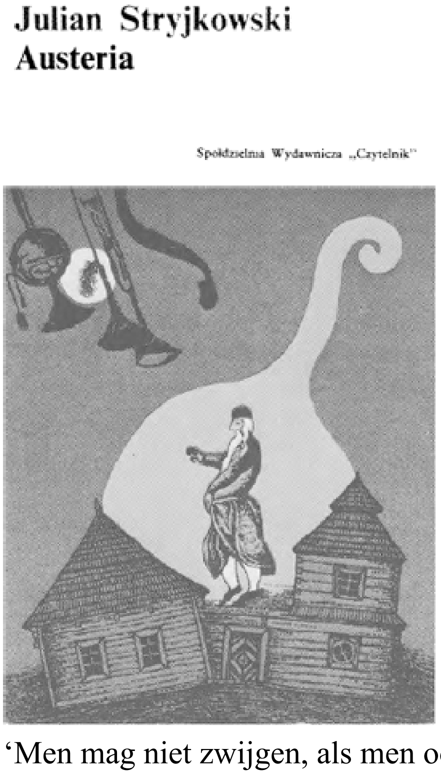
Nog opzienbarender was Julian Tuwims klaagzang/manifest *Wij, Poolse joden*, dat hij net als Wittlin in 1944 (of misschien zelfs al eerder) in New York schreef naar aanleiding van de berichten uit Polen en opdroeg aan zijn 'Moeder in Polen of Haar allerliefste schaduw'. In *Poolse bloemen*, een in jamben geschreven nostalgisch dichtwerk dat in dezelfde tijd ontstond, verklaarde hij nog zijn grote liefde aan zijn geboorteland; een liefde die dat geboorteland eigenlijk nooit helemaal heeft kunnen beantwoorden, al is zijn positie van één van de grootste Poolse dichters uit de twintigste eeuw onbetwistbaar. In

Wij, Poolse joden komt Tuwim voor het eerst openlijk uit voor zijn joodse afkomst.

> Wij, Poolse joden... Wij, de eeuwig levenden - dat
> wil zeggen zij die stierven in de getto's en de kampen,
> en wij de geesten - dat wil zeggen zij die van over
> de zeeën en oceanen terug zullen keren naar ons vaderland en temidden van de ruïnes zullen spoken met
> onze geheel behouden logge lijven en met het angstaanjagende van onze zogenaamd behouden zielen[25].

Na de oorlog zal Tuwim inderdaad naar Polen terugkeren, maar hij zal geen werk van betekenis meer schrijven. In 1953 sterft een Poolse dichter van joodse afkomst, die zijn hele leven lang intens heeft geprobeerd Pool te worden met de Polen, maar daarin nooit helemaal is geslaagd, terwijl - om met de woorden van Artur Sandauer te spreken - ‘zijn poëzie *wel* (cursivering van mij - KL.) is geslaagd en wel dank zij die mislukte assimilatie, die ongelukkige liefde voor Polen’[26].

Uiteraard ontstonden er binnen de muren van het getto, net als daarbuiten, vele dagboeken. Ook van niet professionele schrijvers. In een poging het onbeschrijflijke te beschrijven en aan het nageslacht door te geven schreven zij alles wat ze zagen zo letterlijk mogelijk op. Hun stijl is vaak verre van fraai, zelden verfijnd, maar juist door zo realistisch de gruwelen *in crudo* weer te geven, terwijl wat er gebeurde zo onvoorstelbaar is, bezitten deze werken niet alleen grote documentaire waarde, maar nemen ze ook binnen de literatuur een zeer bijzondere plaats in.



‘Men mag niet zwijgen, als men ook niet medeschuldig wil zijn’ schreef Ludwig Hirszfeld (1884-1954), een bekend immunoloog. Nadat hij op het laatste nippertje met ‘arische papieren’ uit het getto ontsnapt was, dook hij onder in een klein dorpje even buiten Warschau. Hier schreef hij zijn getto-ervaringen in een dagboek, dat hij later publiceerde als *De geschiedenis van een leven* (1975). Zijn laatste opmerking

heeft betrekking op de nieuwe situatie van de joden in Polen ná de oorlog en klinkt even profetisch als tragisch:

> De joden, of liever dat kleine beetje dat nog van hen over is staat voor een alternatief: òf zich geheel assimileren òf emigreren en een nieuw vaderland stichten. Beide beslissingen zijn even achtenswaardig en beide verlangen het werk van enkele generaties[27.].

Het dagboek van David Rubinowicz is weliswaar minder intellectueel en subtiel dan dat van Anne Frank, maar het is een niet minder indrukwekkend document. David was een twaalfjarig jongetje dat op het platteland woonde, in het getto van Bodzentyn. Hoewel de onmenselijkheden nauwelijks te bevatten waren voor zijn kindergeest noteerde hij alles wat er om hem heen gebeurde nauwgezet in schoolschriftjes, waarvan er na de oorlog (in 1957) vijf werden teruggevonden en gepubliceerd. De laatste notitie dateert van 1 juni 1942, toen David zag hoe een joodse moeder en haar dochter op zoek naar etenswaren door Duitse soldaten werden neergeschoten. Langer dan tot 21 september van datzelfde jaar kan David niet geleefd hebben, want op die dag werden alle joden uit Bodzentyn naar Suchedniów getransporteerd om vandaar naar de gaskamers van Treblinka te worden vervoerd.

Twee andere beroemde dagboeken zijn die van Adam Czerniaków (1880-1942) en Janusz Korczak (1878-1942). Czerniaków was de praeses van de jodenraad in het getto van Warschau. Op 22 juli 1942 werd hij gedwongen zijn handtekening te zetten onder de goedkeuring voor de deportatie van uiteindelijk meer dan 300.000 inwoners van het getto naar Treblinka, welke helse onderneming de geschiedenis is ingegaan als de 'Grote Actie'. Nog diezelfde dag pleegde hij zelfmoord. Op een briefje dat men later op zijn bureau vond stond geschreven:

> Ze verlangen van me dat ik eigenhandig de kinderen van mijn volk dood. Er rest mij niets anders dat te sterven[28.]

Het *Gettodagboek* van Janusz Korczak, die eigenlijk Henryk Goldszmit heette, behoort door een eigenzinnige en suggestieve schrijfstijl tot de meest aangrijpende getuigenissen van de ondergang van het Warschause getto. Deze arts, pedagoog en schrijver van o.a. *Koning Mat-*

thijsje de Eerste (1923), een kinderboek dat ook door volwassenen wordt gelezen, leidde een weeshuis in Warschau dat op bevel van de Duitsers naar het getto werd overgebracht. Hoewel hij de mogelijkheid had om naar de arische kant te ontkomen verkoos hij bij de kinderen te blijven en met hen de dood in te gaan. In zijn inleiding bij de Nederlandse uitgave van *Hoe houd je van een kind*, waarin Korczaks belangrijkste pedagogische werken werden verzameld, schrijft Zbigniew Kość:

> 5 augustus 1942: in een voorbeeldige ordelijke rij met voorop het vaandel van Koning Matthijsje - groen als het teken van alles wat groeit en als symbool van de hoop - leidt Korczak alle bewoners van het Weeshuis naar de *Umschlagplatz.* Vandaar brachten goederenwagons hen naar de gaskamers in Treblinka[29].

Zo werd Korczak een legendarische held die vanaf dat moment vele Poolse schrijvers heeft geïnspireerd (o.a. Szlengel, Slonimski, Ficowski, Newerly). Op de laatste bladzijde van zijn *Gettodagboek*, dat op de zolder van het weeshuis werd ingemetseld door zijn vriend en latere biograaf Igor Newerly en op die manier bewaard bleef, lezen we:

> Ik geef de bloemen water. Mijn kale hoofd in het venster - wat 'n prachtig doelwit. Hij heeft geen geweer. Waarom staat hij daar zo rustig te kijken? Hij heeft geen bevel. Misschien was hij als burger wel dorpsonderwijzer, misschien notaris, of straatveger in Leipzig, kelner in Keulen? Wat zou ie doen als ik hem toe zou knikken? Of vriendschappelijk naar hem zwaaien? Misschien weet hij wel niet dat de dingen zijn zoals ze zijn? Of wie weet is hij pas gisteren gearriveerd van heel ver[30]...

Het aantal Poolse joden dat de holocaust bleek te hebben overleefd en waaronder zich ook enkele geassimileerde schrijvers bevonden - voor de Duitsers bestond er immers geen verschil tussen orthodoxe en geassimileerde joden -, bedroeg toch nog ongeveer driehonderdduizend. De meesten van hen keerden na de oorlog naar Polen terug, maar er waren er ook die de emigratie verkozen, omdat ze niet op door bloed doordrenkte aarde wilde leven of omdat ze weinig heil verwachtten van de nieuwe politieke situatie in Polen. Zij die terugkwamen deden dat niet alleen ‘over de zeeën en oceanen’ (uit het Westen) of over land (waaronder alleen al zo'n tweehonderdduizend uit de Sovjetunie). Ook kwamen ze te voorschijn uit hooischuren, kelders, holen en gaten of waar zij zich al die tijd met of zonder ‘Poolse’ hulp[31] ook verborgen hadden gehouden. Zij hoopten dat in het nieuwe Polen alles beter zou gaan. Maar de berichten over antisemitische uitwassen in Kielce en Kraków (in 1946), waarbij enkele tientallen joden het slachtoffer werden, deden velen besluiten alsnog te emigreren. Voor anderen was het een reden te meer zich nog enthousiaster in te zetten voor een socialistisch Polen, waar ongetwijfeld geen plaats meer zou zijn voor antisemitisme dat immers ‘strijdig is met de beginselen van het marxisme’.

Toch waren die eerste jaren na de Tweede Wereldoorlog voor de literatuur, die het lot van de joden in Polen behandelde, niet ongunstig. In deze periode kon veel van het tijdens de oorlog geschrevene en niet of wel (illegaal) gepubliceerde verschijnen. Dé grote vraag was echter: hoe moest het nu verder? Is na de

verschrikkingen van deze volkerenmoord literatuur of welke andere esthetiserende activiteit nog wel mogelijk? De dichter Julian Przybós (1901-1970) bracht het in 1945 bij de herdenking van de ondergang van het getto van Kraków drie jaar daarvoor als volgt onder woorden:

> Ik vind niet dat ik het recht heb noch voel ik in mij de kracht om in gedachten het lijden van het joodse volk te bevatten. / .../ Ik ben er niet toe in staat, ik ben radeloos en geschokt. Steeds weer wanneer ik denk aan de afschuwelijkste gebeurtenis sinds het ontstaan van onze planeet. / .../ Mijn pen trilt en ik moet zwijgen. / .../ Eén ding weet ik: zolang ik de last van dit afgrijselijke gebeuren niet kan dragen desnoods met één enkel woord in mijn poëzie, zal ik me nooit een echt vrije dichter voelen die overleefde en niet stierf in die tijd van vernedering, lijden en strijd[32.].

Als men de woorden van Przyboś indachtig is kan men niet langer de afwezigheid van joodse elementen in het oeuvre van bepaalde Poolse schrijvers, ook al is dat geïnspireerd door het oorlogsgebeuren, uitsluitend verklaren met een vermeende onverschilligheid jegens het lot van de joden of erger nog dit willen uitleggen als een vorm van verborgen antisemitisme. Men zal moeten leren accepteren dat een schrijver in bepaalde gevallen moet *zwijgen* omdat het verzwegene onnoembaar is en daardoor verdrongen naar de onderste lagen van zijn geheugen. Uiteindelijk is *zwijgen* iets anders dan *vergeten.* In veel gevallen mag deze houding dan ook niet meer dan tot verbazing aanleiding geven, daarvoor zijn de onderliggende beweegredenen vaak te complex.

Voor sommige schrijvers is daarentegen het voortdurend herinneren aan hoe het geweest is en wat er precies is gebeurd het enige alternatief om de holocaust te verwerken. Uiteraard kende het Poolse proza van vóór 1939 ook joodse elementen. Maar meestal werden daarin de personages vanuit een Pools perspectief beschreven, hoogst zelden vanuit de eigen joodse leefwereld. Het is opvallend hoe slecht de Pool in feite zijn joodse buurman kende, en dat terwijl zij toch vlak naast elkaar woonden. Vaak ging het alleen om (geassimileerde) intellectuelen of kooplieden, die nogal stereotiep werden voorgesteld. Het proletariaat werd bovendien overgelaten aan de Jiddische literatuur. Ook de geassimileerde joodse schrijvers schreven vrijwel nooit over het milieu waaruit zij voortkwamen, omdat ze bang waren dat ze daarmee het assimilatieproces zouden bemoeilijken. '/ .../ voor de Poolse cultuur zou het beter zijn geweest' zo schrijft Aleksander Hertz 'wanneer de auteurs van joodse afkomst meer typische joodse waarden met zich mee hadden gebracht / .../ Voorbeelden daarvan treffen we aan in de Amerikaanse literatuur, waar deze joodse inbreng een stuk origineler is, meer verbonden met de joodse tradities,

en daardoor ook meer verrijkend /.../[33.]'. Vandaar dat men ook gerust mag zeggen, dat in het algemeen het 'Joodse' aandeel van Poolse schrijvers van joodse afkomst in de Poolse literatuur eerder bepaald zal worden door hun biografie dan door hun werk.

Soms lijkt het wel of de Poolse literatuur eerst door de ervaringen van de Tweede Wereldoorlog wakker geschud moest worden alvorens zij *echt* aandacht begon te krijgen voor het inmiddels verdwenen joodse deel van de samenleving.

Eén van de eerste publikaties ná de oorlog waarin het lot van de joden aan de orde kwam was de bundel *Medaillons* (1946) van de romanschrijfster Zofia Nakowska (1884-1954). Direct na de oorlog nam zij zitting in een commissie die onderzoek deed naar oorlogsmisdaden. De gesprekken die zij tijdens dat onderzoek met allerlei getuigen voerde dienden als materiaal voor deze korte, schokkende verhalen die juist vanwege het ontbreken van enig commentaar van de schrijfster zoveel indruk maken. Het laatste verhaal in deze bundel die het motto 'Mensen hebben mensen dit lot bezorgd' meekreeg eindigt als volgt:

> Dokter Epstein, professor uit Praag, zag toen hij op een mooie zomerse ochtend een straat tussen twee blokken in het kamp van Auschwitz overstak twee kinderen die nog leefden. Zij zaten in het zand van de weg met wat takjes te schuiven. Hij bleef bij hen staan en vroeg: 'Wat zitten jullie hier te doen, kinderen?' En het antwoord dat hij kreeg luidde: 'We spelen jodenverbranding[34.].'

Tadeusz Borowski (1922-1951) was zelf een geïnterneerde in Auschwitz en heeft op een nog minder ontziende manier zijn kampervaringen aan een (uiterst sobere) literaire vorm onderworpen. Koel observerend, zonder literaire verfraaiingen noteerde hij de vervaging van begrippen als 'goed' en 'kwaad' in een wereld waar het onderscheid tussen beul en slachtoffer steeds verder zoek raakte. In zijn beroemd geworden verhalenbundels *Afscheid van Maria* (1948) en *Stenen wereld* (1948) schrijft hij ook over enkele joodse slachtoffers die ondanks het feit dat hetzelfde prikkeldraad hen omringde de indruk wekken nog eenzamer te zijn dan hun medegevangenen, zoals aan het slot van het verhaal 'De man met het pakje':

> Ik weet niet waarom, maar later werd er in het kamp verteld, dat de joden, terwijl ze wegreden naar het gas, in het Hebreeuws een of ander aangrijpend lied hadden gezongen, waar niemand iets van had begrepen[35.].

Eenzaam is ook de hoofdpersoon in 'Het landschap dat de dood overleefde' (1947) van Kornel Filipowicz (geb. 1908). Het verhaal is niet alleen opgedragen aan Jonasz Stern, maar het vertelt ook op welk een wonderbaarlijke wijze deze bekende joodse schilder uit Krakau aan de dood ontsnapte. Op het moment dat hij had moeten sterven mist de voor hem bestemde kogel doel en valt hij in het massagraf achter hem aan. Als de SS-ers die de wacht houden even niet opletten, kruipt hij vanonder de stapel lijken vandaan en staat hij even later geheel naakt en alleen in een hem vijandige wereld. Toch vindt hij uiteindelijk weer het leven[36.]. Maar Sterns vrouw, die 'onder de mensen' leefde, notabene 'in vrijheid' (d.w.z. buiten het getto of het kamp), haalde het niet.

> Haar leven legde in vergelijking met dat van haar man precies de tegenovergestelde weg af. Terwijl ze stukje voor stukje het leven moest loslaten kwam zij uit op de plek, waar hij nadat de kogel hem juist had gemist uit te voorschijn was gekomen[37.].

Naar aanleiding van de dood van de vrouw merkt de verteller op:

> Ik heb een gevoel van maatschappelijke schaamte dat ontstaat op een moment waarop men niemand afzonderlijk iets kan verwijten, maar toch lijkt het of op ons allen de verantwoordelijkheid rust voor het feit dat we niet nog een groter deel van onze eigen geborgenheid hebben prijsgegeven, dat we niet iemands leven hebben kunnen redden, althans binnen de grenzen waarbinnen het ons was toegestaan ons te bewegen[38.].

Ook in tijden toen het in Polen een stuk moeilijker was dan in 1946 om partij te kiezen voor de joden bleef Filipowicz hen trouw. Hetzelfde kan gezegd worden van de dichter Jerzy Ficowski (geb. 1924), auteur van de beroemde studie over het leven en werk van Bruno Schulz, *De regionen van de heresie* (1967), en groot kenner van de zigeunerfolklore. Ook voor Ficowski, wiens gedichten soms maar met moeite door de censuur komen, geldt:

> ik zou slechts willen zwijgen
> maar als ik zwijg lieg ik
> ik zou slechts willen lopen
> maar als ik loop vertrap ik[39.]

Voor Ficowski is het joodse bloed nog lang niet weggewassen uit het Poolse landschap en zijn Poolse geheugen wordt maar niet met rust gelaten door de herinnering aan zijn gestorven joodse vrienden. Volgens de dichter Zbigniew Herbert (geb. 1924) is het Ficowski wél gelukt wat Przyboś in 1945 nog voor onmogelijk hield. In zijn voorwoord bij de Engelse uitgave van Ficowski's dichtbundel *A Reading of Ashes* (London 1981) schrijft hij: ‘he has given artistically convincing shape to what cannot be embraced by words; he has restored to the faceless their human face, their individual human suffering, that is to say, their dignity’[40.]

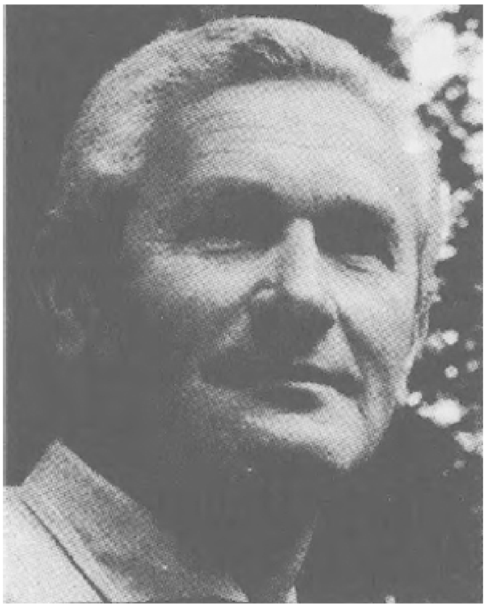
Ook voor schrijvers van joodse afkomst blijkt hetzelfde dilemma te bestaan: zwijgen of er steeds weer aan herinneren. Voor Aldolf Rudnicki (geb. 1912) bestaat er maar één mogelijkheid: hij moet erover schrijven. Net als Andrzejewski trok hij al vóór de Tweede Wereldoorlog de aandacht van de literaire kritiek. Aanvankelijk schreef hij nog met enige reserve over het milieu waarin

hij was opgegroeid. Zo kwam de verteller in zijn debuut, de kleine roman *Ratten* (1932), nog in opstand tegen het zinloze bestaan in een orthodox joods stadje. Enige jaren later vormde Kazimierz aan de Weichsel, indertijd een voor het merendeel door Chassidische joden bewoond zomerverblijf voor kunstenaars, de achtergrond voor zijn roman *De zomer* (1938). Hoewel hij ook hier nog enige afstand bewaarde tot het onderwerp, was het toch opmerkelijk dat een Poolse schrijver van joodse afkomst op deze manier schreef over het joodse leven in de provincie. De oorlog zou echter dat laatste beetje objectivisme wegnemen. Het verhaal 'De grote Stefan Konecki', dat in 1947 verscheen, kan in dat opzicht verhelderend genoemd worden. Rudnicki vertelt hierin hoe hij na zijn vlucht uit Warschau de eerste oorlogsjaren doorbrengt in het inmiddels door de Russen bezette Lwów. Hier ontmoet hij de beroemde schrijver Stefan Konecki die zich vóór de oorlog volledig had gedistantieerd van zijn joodse achtergrond[41]. De confrontatie met dit slachtoffer van een al te voortvarende assimilatie stelt hem in staat zijn joodse identiteit te bepalen. Als de Duitsers vervolgens de Russen uit Lwów verdrijven vlucht Rudnicki voor de tweede maal, en bereikt in mei 1942 Warschau waar hij buiten de muren van het getto de rest van de oorlog doorbrengt.

Het feit dat hij de oorlog overleefde beschouwt Rudnicki nog steeds als een groot voorrecht. Hij ziet het als zijn plicht om onophoudelijk te getuigen van de joodse tragedie, en hij doet dit niet alleen door voortdurend in zijn werk terug te komen op de onherroepelijke verdwijning van de joodse traditie in Polen, maar ook door te wijzen op de eenzaamheid van het bedreigde (joodse) individu. Het is net of Rudnicki door de gedrevenheid waarmee hij aan zijn roeping gehoor geeft zo nu en dan de controle verliest over de literaire vorm van zijn werk. Zijn verhalen kan men vanwege hun authenticiteit nauwelijks nog fictie noemen, terwijl het toch ook geen zuivere reportages zijn, daarvoor komen er te veel persoonlijke ontboezemingen en lyrische passages in voor. In zijn omvangrijke oeuvre, dat bestaat uit romans, verhalen en vooral feuilletons die hij van 1953 tot 1968 als 'Blauwe briefjes' in een vaste rubriek van het Warschause tijdschrift De wereld publiceerde, behoren de 'Joodse verhalen' zonder uitzondering tot zijn beste. Rudnicki, die al jarenlang afwisselend in Parijs en Warschau woont, heeft tot grote schrik van zijn uitgever de gewoonte bij iedere nieuwe druk zijn werk te 'vervolmaken'. Het meest ingrijpend deed hij dat met het hierboven genoemde *Ratten.* In de naoorlogse versie van 1960 heette het plaatsje, dat in 1932 alleen armoedig en achtergebleven werd genoemd, 'het Paradijs'. En de verteller, die in het werk van Rudnicki meestal ongestraft met de schrijver gelijkgesteld mag worden, was bang eruit te worden verdreven. 'Het Paradijs' was, zo bleek nu na de apocalyps, de enige plaats op aarde waar hij zich nog veilig en echt thuis voelde.

Ook Kazimierz Brandys (geb. 1916), die afkomstig is uit een joods middenstandsgezin uit Lódź, bracht de oorlog in Warschau door aan de 'arische' kant van de gettomuren. In zijn werk dat veel evenwichtiger en rationeler opgebouwd is dan dat van Rudnicki, komen echter vrijwel geen joodse elementen voor. Een uitzondering vormt *Samson* (1948), het eerste en tevens meest geslaagde deel van de romancyclus *Tussen de oorlogen* (1948-1951). Het is het verhaal van Jakub Gold, een jongen met een zeer semitisch uiterlijk. Als hij tijdens een racistische demonstratie van enkele rechtse studenten in het vooroorlogse Warschau wordt bedreigd, treft hij één van zijn belagers nogal ongelukkig met een steen. De jongen overlijdt en Jakub

wordt, hoewel het hier een duidelijk geval van zelfverdediging betrof, veroordeeld wegens moord. Zijn hele verdere leven wordt hij hierdoor achtervolgd. Als de Duitsers Warschau innemen sluit hij zich aan bij een groep communisten en gaat strijdend met hen het Warschause getto in, waar hij ten slotte een heldhaftige dood sterft. Na *Samson* komt Brandys eigenlijk niet meer op dit thema terug[42]; ook in zijn laatste roman, *Rondo* (1982) die voornamelijk tijdens de bezetting in Warschau speelt, wordt nauwelijks aandacht besteed aan het lot van de joden.



Adolf Rudnicki

Eind jaren veertig deed in Polen het socialistisch realisme zijn intrede. Uiteraard had dat ook voor de literatuur waarin een joodse thematiek centraal stond verstrekkende gevolgen. Een roman als *Samson* vertoonde al bepaalde schematische trekken, daarom kon hij ook verschijnen, maar de meeste werken die dit thema behandelden bleven in de bureaula van hun schrijver liggen. Volgens de nieuwe richlijnen vanuit Moskou moest de behandelde problematiek sterk vereenvoudigd worden, en wat was er nu gecompliceerder dan juist de Pools-Joodse verhoudingen? En als er al in een literair werk een joodse held voorkwam, dan moest hij voldoen aan de eisen die aan de nieuwe positieve held werden gesteld: hij moest bij voorkeur een (gespierde) arbeider zijn, liefst

zeldzaam produktief, ongenaakbaar, een voorbeeldig communist of op z'n minst met de communisten sympathiseren. Vanzelfsprekend was het anti-semitisme een abject verschijnsel dat slechts thuis hoorde in het vooroorlogse kapitalistische Polen, zeer zeker niet in het nieuwe Polen. In een verhaal van de dichter Anatol Stern, ‘De kruistocht’, beantwoorden de twee joodse slachters, Szmul en Dow, aan het hierboven geschetste beeld. Szmul Rosen, bijgenaamd ‘Breitbart’, ‘in wiens handen ijzer zijn eigenschappen verloor en in was veranderde’, was ‘kort en stevig, vierkant, met een rode bos haar en zag eruit als een tank die door niets kan worden tegengehouden.’ Zijn vriend Dow Praski, ook wel ‘de Mooie jongen’ genoemd ‘kon met zijn tanden een zware boer zonder dat deze het merkte van de grond optillen’ en zijn grote droom was om ooit Szmul die doorging voor de sterkste man uit de buurt in kracht te evenaren. Als zij niet ver van het slachthuis een oude vrouw het slachtoffer zien worden van een pogrom nemen zij het met hun tweeën op tegen een razende menigte die bestaat uit louter ‘zoontjes van grootgrondbezitters, fabrikanten en middenstanders’. In het ongelijke gevecht verliest Dow al zijn mooie tanden en uiteindelijk zelfs zijn leven, maar met behulp van een groep ‘christelijke kruiers’ (sic!) zijn de kapitalistische lafaards dan al lang verjaagd...[43.]

In 1955 valt eindelijk de dooi in, aangekondigd door ‘Een gedicht voor volwassenen’ van Adam Wazyk (1905-1982). Wazyk, die joodse voorouders had was in de jaren daarvoor juist de belangrijkste theoreticus en een vurig pleitbezorger van het socialistisch realisme geweest. Hij was één van de vele joden die direct na de oorlog een belangrijke rol speelden in het kultureel-politieke leven in Polen. Dat het joodse aandeel hierin zo groot was had te maken met het relatief hoge percentage vooroorlogse communisten van joodse afkomst. Bovendien keerden de meesten onder hen na de oorlog terug vanuit de Sovjetunie, waardoor zij meer vertrouwen genoten bij de nieuwe machthebbers dan eventuele sympathisanten met de ‘reactionaire’ Poolse regering in ballingschap. Milosz schreef over deze dichter: ‘...Wazyk was foolish enough to build up theories negating the essence of his poetry, but he was wise enough rarely to apply them in practise[44.].’ Uit ‘Een gedicht voor volwassenen’ het volgende fragment, voorwaar een fraai staaltje van zelfkritiek die echter een stuk oprechter had geklonken als de dichter voor de eerste persoon enkelvoud had gekozen:

Ze kwamen aangerend, ze riepen:
een communist sterft niet.
Het was nog niet voorgekomen dat een mens niet
doodging.
Alleen het geheugen blijft.
Hoe waardevoller de mens,
des te groter na hem de pijn.
Ze kwamen aangerend, ze riepen:
in het socialisme
doet een bezeerde vinger geen pijn.
Ze bezeerden hun vinger.
Voelden het.
En begonnen te twijfelen[45.].

Een boek dat in de zojuist afgesloten periode niet had kunnen verschijnen en acht jaar op publikatie had moeten wachten, was *De zwarte stroom* (1954) van Leopold Buczkowski (geb. 1905). Weliswaar verscheen deze roman één jaar voor het beroemde gedicht van Wazyk, toch duurde het nog twee jaar voordat de kritiek het boek opmerkte. Maar het werd toen ook enthousiast ontvangen, en nog steeds geldt het als één van de meest originele romans, niet alleen over het behandelde onderwerp, maar uit de hele naoorlogse Poolse literatuur. In *De zwarte stroom* zwerft ergens in Zuidoost Polen een groepje joden, die uit hun getto zijn gevlucht, van dorp naar dorp. Niets blijft hen op hun doelloze tocht bespaard. Voortdurend staan ze bloot aan de meest afgrijselijke beproevingen. Ook van de kant van de plaatselijke bevolking (Polen en Oekraïeners) hebben ze weinig goeds te verwachten (op sommige momenten doet deze roman sterk aan *De geverfde vogel* van Jerzy Kosinski denken). Om de totale ontreddering waaraan deze mensen ten prooi zijn weer te geven heeft Buczkowski gekozen voor een volstrekt chaotische constructie: de roman kent geen begin en geen einde; er is wel een verteller, Heindl, maar deze heeft geen enkele macht over de loop van het verhaal; het vertellersperspectief verspringt dan ook voortdurend. ‘Black stream of consciousness’ zou een passende term kunnen zijn om Buczkowski's techniek te duiden, die bij uitstek geschikt bleek om de dreiging van dood en verderf die alle vluchters bij iedere stap die ze deden

achtervolgde weer te geven.

Rond 1954 ontstonden ook de verhalen van Stanislaw Swen Czachorowski (geb. 1922), die hij pas veertien jaar later zou publiceren. Ook Czachorowski, die eigenlijk dichter is en acteur en net als Buczkowski geen joodse achtergrond heeft, deed op een andere manier dan tot nu toe gebruikelijk was een poging om het verdwijnen van de joden uit het alledaagse leven in Polen onder woorden te brengen. Tegen de achtergrond van het met de ondergang bedreigde Warschause getto reconstrueert de auteur in *Het gebeente van de brandende braamstruik* het leven in het vooroorlogse joodse stadsdeel van Warschau. Gebruik makend van metaforen en verschillende tijdsniveaus roept hij een exotische wereld op, waarin springlevende joodse mannen en vrouwen hun karakteristieke Warschaus-Joodse dialekt spreken, begels en matses eten, handel drijven of gewoon rustig rondlopen zoals:

> ...de cantor Jehudi Kaftal langzaam, zonder zich te haasten door de Franciskanerstraat loopt. In zijn ogen woont de koningsster, in zijn haren slingert de nacht zich een weg, en in zijn keel heeft koning David zelf een psalmhoge snaar opgehangen. Op het ritme van de klokken wiegt Jehudi met de gouden keel zijn lied. En hoewel Fela Zandberg niet weet dat Jehudi alle groene bomen ziet, weet zij dat alle engelen vast en zeker langs zijn dromen op aarde neerdalen[46.]...

Enkele jaren later, in 1943, luiden met Pasen diezelfde klokken, als drommen christenen de kerken van Warschau verlaten, maar waar is dan Jehudi met de gouden keel, als hij nog leeft...?

Een vergelijkbare exotiek, maar dan die van het leven in een ‘Jiddische sjtetl’ vinden we terug in het werk van Julian Stryjkowski, pseudoniem van Julian Stark (geb. 1905), de meest ‘joodse’ onder de nog levende Poolse schrijvers van joodse afkomst. De oorlog bracht hij door in de Sovjetunie, waar hij naar aanleiding van de eerste berichten over de opstand in het getto van Warschau begon aan zijn roman *Stemmen in het duister* die pas in 1956 kon verschijnen. Samen met *Austeria* (‘De herberg’, 1966) en *De droom van Azril* (1975) vormt deze roman een monumentale trilogie, waarin de auteur in een zeer soepele, heldere stijl die verwantschap vertoont met de humoristisch-Jiddische literaire traditie, het leven van Chassidische joden in Oost-Galicië beschrijft. Stryjkowki's joodse romans spelen zich op één na alle af vóór de Eerste Wereldoorlog en zijn personages leven steeds binnen een hermetisch gesloten joodse gemeenschap. Als er meer tekenen uit de buitenwereld binnendringen ontstaan er conflicten tussen hen die trouw willen blijven aan de Talmoedische traditie en de aanhangers van nieuwe ideeën als zionisme en communisme. Zo zien we in *Stemmen in het duister* door de ogen van de kleine Aronek hoe zijn orthodoxe vader, de vrome rebbe Tojwie en ‘politieagent van God’, zich verzet tegen het moderne denken van zijn dochter Chamariem, die zichzelf nadrukkelijk ‘Maria’ noemt en moeite doet om haar broertje van de cheider te halen en te plaatsen op een Poolse school. Als Maria er tot overmaat van ramp met een goj vandoor gaat is zij in de ogen van haar moeder ‘erger dan dood’. In het hele werk van Stryjkowski komt de holocaust niet voor. Wel werd *De vreemdeling uit Narbonne* (1978) opgedragen aan de opstandelingen van het getto van Warschau en verwees de auteur met het in deze roman beschreven lot van de Spaanse Joden tijdens de Inquisitie ongetwijfeld naar

dat van de slachtoffers van de Naziterreur. Maar ook *De grote angst* (1980), het enige boek dat Stryjkowski buiten het officiële circuit in Polen liet verschijnen, eindigt als in het tweede oorlogsjaar de Duitsers pas Lwów binnenvallen, waar op dat moment Artur Gold, een tot dan toe overtuigde joodse communist, merkt dat hij in de steek is gelaten door zijn kameraden.

> Hij kreeg het benauwd. Hij bleef staan, kon geen adem meer krijgen. Zijn hart begon te bonken. Hij voelde pijn. Hij greep zich vast aan het hekwerk van het 'Rode Kruis'-ziekenhuis en viel op het stenen muurtje. Een grote angst nam bezit van hem[47].

En deze angst, een typische 'joodse' angst, is een symptoom van de eeuwigdurende bedreiging die het joodse volk achtervolgt en die als een rode draad door het werk van Stryjkowski loopt. Misschien is zij nog wel het sterkst aanwezig in *Austeria*, een roman waarvan de handeling zich voltrekt binnen 24 uur, op de dag dat de Eerste Wereldoorlog uitbreekt. Als een Kozakkenkogel een einde maakt aan het nog jonge leven van 'de mooie Asia, de dochter van de fotograaf Wilf, zijn enige kind (op wie de krullekop Bum waanzinnig verliefd was)' nemen enkele Joden hun toevlucht tot de herberg van de oude Tag, bevreesd voor dingen die komen gaan. Buiten de herberg, waar zelfs de natuur zich opmaakt voor een enorme uitbarsting van geweld, lijken de Kozakken een pogrom voor te bereiden. Maar als de beroemde tsaddik van Zydaczów met zijn gevolg de herberg aandoet, zijn velen van mening dat hij in staat moet worden geacht het onheil te bezweren en begint men te zingen en te dansen. Toch lijkt het einde onafwendbaar en als de oude Tag zijn saabbatkleren aantrekt om naar de Kozakkenleider te gaan, 'die vandaag sterker is dan God', om te kijken wat er nog te redden valt, komen er ook scheuren in zijn rotsvast vertrouwen in een voorbestemde vredige orde op aarde:

> Het omkleden vóór het naar het godshuis gaan op een feestdag was al vanaf z'n kinderjaren een bron van vreugde. Je verheugen over hetzelfde op oudere leeftijd als waarover je je blijmaakte toen je jong was is een teken dat de eeuwigheid bestaat. Dat betekent dat de wereld bestaat en eeuwig voortduurt, dat ons leven zich steeds maar weer blijft herhalen, zoals de jaargetijden, als het mooie weer en de regenbuien, als koude en warmte. Dat is wat je noemt rust. Altijd werd zijn vader in het godshuis begroet met een hoofdknik, een kwinkslag of een knipoog. Vandaag ben jij vader, morgen zal jouw zoon vader zijn. Alles is van tevoren bekend. Tot gisteren was alles van tevoren bekend. Tot in de verste generaties. Het leven ging rustig als de zon z'n gangetje van 's ochtends tot

> 's avonds. Het was duidelijk op wat voor aarde de mens leefde. Maar deze nacht[48.]...

Het tragische van de helden van Stryjkowski is dat, wat zij ook kiezen of ondernemen, de orthodoxie of de nieuwlichterij, zelfs wanneer zij hun hele leven lang het goede nastreven, zij uiteindelijk toch steeds het slachtoffer worden van het kwade.

In de jaren die volgden op de politieke en culturele dooi in Polen verschenen heel wat interessante werken die het lot van de Poolse Joden tot onderwerp hadden. Niet alleen waren er de nieuwe verhalen van Rudnicki, of wat minder opvallende romans als *De rode Mozes* van Boguslaw Kogut of *De weg naar Eden* van Ryszard Klyś, in welk laatste boek Poolse partizanen zich ontfermen over een groep ronddolende joodse vluchtelingen tijdens de Duitse bezetting. Ook keerde het joodse thema weer terug in het werk van schrijvers als Stanislaw Wygodzki, Barbara Nawrocka, Henryk Vogler, Izabella Stachowicz, Kalman Segal. Stanislaw Wygodzki (geb. 1907), auteur van de aangrijpende dichtbundel *Dagboek van de liefde* (1948) waarin hij zichzelf ‘de biograaf van de stilte en de pogrom’ had genoemd, had zelf het getto, Auschwitz en Dachau overleefd en was in de oorlog al zijn naasten kwijtgeraakt. Net als Rudnicki zag hij in het communisme het laatste redmiddel om aan de eenzaamheid, die hem als overlevende van de holocaust had overrompeld, te ontsnappen. Hoewel hij vooral dit laatste aspect in zijn werk benadrukt, heeft hij enkele prachtige verhalen geschreven waarin juist een joodse thematiek overheerst (zo durfde hij in ‘Gezegend de handen...’ het uiterst gevoelige onderwerp van het naoorlogse anti-semitisme aan).

Ook Sydor Rey, pseudoniem van Izydor Reiss (geb. 1908), leverde een interessante bijdrage met zijn verhalenbundel *Het boek der schipbreukelingen* dat in 1959 in Warschau verscheen. Rey, een voormalig assistent in het Weeshuis van Janusz Korczak, was in 1939 naar de Verenigde Staten geëmigreerd, waar hij in New York een antiquariaat was begonnen. In zijn voorwoord bij deze zakelijke, tamelijk ingetogen verhalen, waarin de ik-figuur voordurend Joden ontmoet die de holocaust hebben overleefd en naar Amerika zijn gekomen, zegt hij onder meer: ‘Mijn meest voortreffelijke eigenschap is dat ik leef; terwijl mijn familie, mijn vrienden en kennissen omkwamen heb ik het overleefd. Zij die dit weten, geboren Amerikanen en anderen, zeggen: ‘Dan heeft u geluk gehad[49.]...’ Uit de verhalen blijkt echter dat het tegendeel waar is, dat hij degene is die ‘dood’ is, en één van de ‘duizenden slachtoffers van wie zelfs de stoffelijke resten er niet meer zijn.’

Krystyna Zywulska had de verschrikkingen van de Jodenvervolgingen aan den lijve meegemaakt. In 1946 was haar boek *Ik heb Auschwitz overleefd* verschenen, waarin zij in de eerste persoon vertelt hoe ze met Kerstmis van thuis een voedselpakket kreeg met daarin een stukje ouwel en een dennetakje (een typisch Pools katholiek gebruik) en hoe ze na het eten met de anderen kerstliederen had gezongen. Opmerkelijk was dat zij niet alleen indertijd hiermee de Nazi's had voorgehouden dat ze beslist geen Jodin was, maar ook nog in 1946 deze mystificatie volhield. Pas in 1964 zou ze in haar autobiografische roman *Leeg water* haar ware identiteit prijsgeven en vertellen van haar joodse kinderjaren, eerst in het getto en daarna aan de arische kant.

Artur Sandauer

Iemand die nooit moeite heeft gehad met het analiseren van zijn 'dubbele' identiteit is de criticus Artur Sandauer (geb. 1913), één van de meest omstreden figuren uit het Poolse culturele leven van deze eeuw. Hij noemt zichzelf een 'gespleten persoonlijkheid' waarvan het joodse deel zich manifesteert in zijn (auto)biografische proza, terwijl zijn belangrijkste bezigheid, de kritiek, zich richt op de Poolse cultuur. Over deze tweedeling gaat het verhaal 'Het dagboek van Mieczyslaw Rozenzweig' (1964), waarin 'de held, die opgebouwd is uit twee elkaar hatende helften, een gepersonifieerde paradox is waarvan de achternaam, het uiterlijk en de afkomst joods, maar de voornaam, de cultuur en de esthetiek Pools zijn'. En hoewel zijn vader door reeds lang geleden 'zich uit de joodse middeleeuwen te bevrijden' de paden naar een volledige assimilatie voor hem had geëffend, beschouwt dit *enfant terrible* van de Poolse literaire kritiek zijn assimilatie niet alleen als mislukt, maar noemt hij deze zelfs ronduit onmogelijk. Bovendien is hij van mening dat geen enkele Poolse schrijver van joodse afkomst erin geslaagd is deze twee zo tegengestelde helften in elkaar op te laten gaan[50]. Sandauer, die vóór de oorlog baanbrekende studies schreef over Leśmian en Schulz, was (en is nog steeds) een groot bewonderaar van Witold Gombrowicz wiens roman *Ferdydurke* hij indertijd als één van de zeer weinigen naar juiste waarde wist te schatten. Tussen deze twee niet altijd even gelijkgestemde schrijvers heeft zich door de jaren heen, tot aan de dood van Gombrowicz in 1969, een interessante dialoog ontwikkeld, die op een nogal ongewone manier tot stand is gekomen: aan deze kant van de Atlantische Oceaan Sandauer in de Poolse pers, aan de andere kant Gombrowicz in Argentinië in zijn *Dagboek.* Sandauer probeerde voortdurend de Poolse literatuur die hij van narcisme beschuldigde ont-

vankelijk te maken voor frisse, nieuwe geluiden, een poging die Gombrowicz zeer aansprak.

In 1968 werd er van hogerhand een campagne tegen het zionisme ingezet, die leidde tot een antisemitische stemming in Polen. Mensen met een joodse achtergrond werden uit belangrijke functies ontheven. Iedereen werd gedwongen een verklaring te ondertekenen, waarin hij het zionisme veroordeelde. Vele joden besloten daarop, al of niet daartoe gedwongen, te emigreren[51.]. Onder hen bevonden zich ook enkele schrijvers, zelfs toegewijde communisten zoals Wygodzki.

Eén van hen was Kalman Segal (geb. 1917). Hij had enkele verhalenbundels op zijn naam staan en een opmerkelijke roman, *De dood van de archivaris* (1967), over de eeuwenlange, gewelddadige confrontatie in Zuidoost Polen tussen Polen, Oekraïeners en joden. In 1961 was een bundel korte prozastukjes verschenen met daarin *Rode vlechten*, een schets waarvan de pointe nu 1968 een extra dimensie kreeg. Segal, die tot 1950 in het Jiddisch had gepubliceerd, schrijft hierin over zijn twee dochters. De oudste ‘draagt de Poolse hemel in haar ogen’. Het is een serieus meisje dat zich in niets onderscheidde van andere meisjes van deze leeftijd. Hij houdt van haar ‘zoals volwassenen gewoonlijk van hun kleine dochtertje houden’. Zijn jongste dochter is klein en:

> Haar hartje is schuchter, schrikachtig en schuw - voor mij is het de hartslag van deze wereld. Jullie zullen zien hoe mooi ze is. Iedere keer als ik naar haar kijk lijkt het me dat haar wangetjes de kleur hebben van de zuiverheid, zonder me overigens daarbij af te vragen of zuiverheid wel een kleur kan hebben. En dan die vlechten! De vlechten van mijn dochter zijn rood, gloeiend heet, en ze vlammen als twee waarschuwende uitroeptekens. Zal het niet te zwaar voor je zijn om rode vlechten te dragen? Heb ik je niet met een te grote verplichting belast? Je hebt rode vlechten. Besef je dat?! Rode.

En dan moet hij denken aan zijn zussen:

> die ook mooi waren en ook rode vlechten hadden. En ik vraag me af, stil, heel stilletjes: waar zijn ze nu, die rode meisjes die mijn zusters waren? Dat vertelde ik zo tegen mijn vrienden. Toen ze afscheid van me hadden genomen en de deur al uit waren, hoorde ik ze zeggen: ‘Waarom is hij eigenlijk zo somber? Een man die zo verliefd is op kinderen.’
> Ik moest hardop lachen.
> ‘Ik somber? Misschien wel. Maar wat heeft dat met mijn dochters te maken?’
> Hoewel... Mijn dochters - de ene met de ogen als de Poolse hemel en de andere met die zo wonderlijk rode vlechten. Soms denk ik dat jullie niet van rode vlechten houden. Ach, was ik er maar zeker van dat het niet zo was. Misschien was ik dan wel niet niet zo somber[52.].

Naast Wygodzki en Segal emigreerden o.a. ook de al eerder genoemde Zywulska en de dichter Arnold Slucki. De acteur en schrijver Henryk Grynberg (geb. 1936) keerde niet terug van een toernee met het Joods Theater door de Verenigde Staten. Grynberg

had vooral indruk gemaakt met zijn korte autobiografische roman *De joodse oorlog* (1965). Hierin vertelt hij in een lapidaire stijl de belevenissen van een klein jongetje dat met zijn moeder na de Duitse inval naar het platteland vlucht, waar zij proberen met alle mogelijke middelen bij de hen niet altijd even welgezinde plaatselijke bevolking onderdak te vinden. Het jongetje leert heel ijverig 'Wees gegroet' en het 'Onze Vader' opzeggen en als hij 's zondags tussen mensen op straat loopt (met andere kinderen speelt hij sowieso niet) moet hij er almaar aan denken dat hij besneden is, iets wat de anderen beslist niet te weten mogen komen. Ook *De Joodse oorlog* doet net als *De zwarte stroom* van Buczkowski denken aan *De geverfde vogel.* In de roman van Grynberg mogen dan geen wrede scènes voorkomen, toch heeft het concrete relaas van het naïef reagerende jongentje dat slechts koel rapporteert wat hij ziet en meemaakt een even suggestieve werking als de roman van Kosinski. Toen Grynberg van de censuur een publikatieverbod opgelegd kreeg en hij dus niet langer in staat was als Poolse schrijver (want dat wil hij nadrukkelijk zijn: 'zelfs wil ik met die vreemde naam van mij m'n werk blijven ondertekenen') op zijn manier te herinneren aan het tragische lot van de joden, besloot hij niet meer naar Polen terug te keren. Op dat moment had hij het manuscript voor zijn volgende roman al in zijn koffer. *De overwinning*, in 1969 in Parijs verschenen, is net als de volgende delen, *Het ideologische leven* (1975) en *Het persoonlijke leven* (1979) minder overtuigend dan zijn romandebuut, ook al zijn de erin beschreven verdere lotgevallen van het jongetje uit *De Joodse oorlog* in het naoorlogse Polen haast even angstaanjagend als de ontberingen tijdens de oorlog (zoals de stalinistische indoctrinatie op de middelbare school en later op de school voor journalistiek).

Blijkbaar waren de aanvallen van dit 'gestuurd antisemitisme' slechts gericht tegen bepaalde schrijvers van joodse afkomst, want een groot aantal van hen werd met rust gelaten. In ieder geval zagen mensen als Rudnicki, Brandys, Stryjkowski en zelfs Slonimski geen enkele aanleiding om Polen te verlaten. Wel zou Brandys nog één keer, met één enkel woord, of liever gezegd zonder dat woord te gebruiken, verwijzen naar zijn afkomst. In dit voor de Poolse joden zo dramatische en voor alle andere Polen zo beschamende jaar begon hij namelijk aan zijn korte roman *Het kleine boek* (1970) dat een reconstructie is van zijn kindertijd. Hierin ontmoet de jonge verteller op zekere dag het meisje Pola (is er een meer 'Poolse' naam voor een meisje te verzinnen?). Na enige dagen mag zij van zijn ouders bij hem thuis komen eten. De volgende morgen gaat hij naar het speelterrein waar hij Pola ziet zitten, omringd door een groepje jongens.

> Eén van de jongens kon mijn blik niet langer verdragen: hij maakte een beweging, wilde opstaan. Toen riep zonder zich naar mij om te draaien Pola iets tegen hem. Leunend op zijn ellebogen bleef hij als vastgenageld aan de grond zitten, met een huilerig gespan-

Begraafplaats Krakau; uit de resten van door Duitsers vernietigde graven gemaakte herdenkingsmuur.

> nen gezicht. Ze riep het met een fijne, trillende stem; haar woorden drongen pas met enige vertraging tot mij door, maar ook ik stond perplex. Ze keek me nu vanonder haar krullen aan met haar hoog ingeplante ogen. 'Pola...' fluisterde ik terwijl ik probeerde te glimlachen. 'Ga weg,' bromde ze 'jij...' En ze herhaalde dat woord. En toen ineens, in een helderziende flits van mijn bewustzijn had ik het door, begreep ik het, wist ik het weer! Ja, dat was hetzelfde!
> Ongetwijfeld. Datzelfde woord waarmee een bedelares mijn vader had uitgescholden. Een vloek of een scheldwoord, een magisch woord dat een menselijk wezen veroordeelde tot een vernederende vreemdsoortigheid, hem veranderde in iemand of iets *anders*[53.]...

Nergens in het boek, dat verder heel duidelijk laat zien hoe door en door Pools de familie is waar de jongen in opgroeit, noemt Brandys dit woord, dat zich echter niet moeilijk laat raden. Op deze afwijzing zijn maar twee reacties mogelijk: je omdraaien en stilletjes weggaan, òf je geheel te gedragen als de anderen en je uiterste best doen erbij te hoen, één van hen worden. Des te pijnlijker was het voor hen die in 1968, ook al hadden ze dan jarenlang voor die laatste mogelijkheid gekozen, toch nog met dit woord werden aangesproken.

Naar aanleiding van datzelfde woord en verwijzend naar hetzelfde anderszijn doet Witold Gombrowicz (1904-1969) in zijn *Dagboek* zijn beroemde, maar niet minder omstreden uitspraken over de joden. Zo zegt hij o.a.:

> Wanneer ik uit de mond van deze mensen (=de joden) hoor dat het joodse volk een volk is als alle andere dan is het net of ik Michelangelo hoor beweren dat hij zich in niets van anderen onderscheidt[54.].

Toch mag men aannemen dat Gombrowicz' oordeel teruggaat op een ongeveinsde bewondering voor de joden, of zo men wil een oprecht filosemitisme, waarvan hij ook op andere plaatsen getuigt, zoals in *Poolse herinneringen/Omzwervingen door Argentinië* (1977):

> Ik begon me langzamerhand te realiseren dat die joodse wereld, geplant in de Poolse wereld een ongewone, ver-strekkende betekenis had - en dat dat een van de grootste kansen was om een nieuw soort Pool te scheppen, met een moderne vorm, die de tegenwoordige tijd aankon. De joden waren datgene, wat ons bond met de diepste, moeilijkste problematiek van de wereld[55.].

Op dit punt waren Gombrowicz en Sandauer het in ieder geval niet met elkaar eens. Overigens beschouwde Grombrowicz de pogingen van de Poolse schrijvers om de oorlogsgruwelen en in het bijzonder de holocaust te verwoorden, als zinloos[56.].

De gebeurtenissen rond 1968 hadden uiteraard ook tot gevolg dat het joodse thema in de Poolse literatuur wederom voor onbepaalde tijd in de ijskast belandde. Dit was waarschijnlijk ook de reden waarom het nog tot 1971 duurde voordat hèt epos over het Warschause getto, *Brood voor de doden* van Bogdan Wojdowski (geb. 1930) kon verschijnen. Wojdowski, de zoon van een meubelmaker, was als tienjarig jongetje

met zijn hele familie het getto ingegaan. Toen de Nazi's tijdens de ‘Grote Actie’ zijn schuilplaats ontdekten werd hij door Poolse verzetsmensen uit het getto gesmokkeld en haalde hij door voortdurend van onderduikadres te verwisselen het einde van de oorlog. Hij debuteerde met de verhalenbundel *De vakantie van Job* (1962) waarin het lugubere verhaal ‘De naakte aarde’ was opgenomen over een jongen die moet helpen bij het zoeken naar goud op de plaats waar volgens zijn vader tijdens de oorlog de joden vlak voordat ze de kogel kregen hun kostbare bezittingen hadden begraven. ‘Brood voor de doden’, het imposante gettoverhaal van de kleine David Fremde, waarvan in 1962 al een hoofdstuk in een literair tijdschrift had gestaan, is zijn belangrijkste werk dat al direct bij het verschijnen werd bekroond.

> De muur scheidde de mensen en daarvoor was hij opgetrokken; ik kan het niet bondiger uitdrukken. Het verhaal wordt gemarkeerd door de dag waarop in de herfst van 1940 de muur werd gesloten en door de ‘Grote Actie’ in 1942[57.]...

schrijft de auteur in zijn voorwoord. Niet alleen de tijdsduur van het verhaal is strikt bepaald, ook de plaats is nauwkeurig afgebakend, zelden overschrijdt de handeling de muren van het getto, alleen als jongens als Dawid Fremde met gevaar voor eigen leven aan de arische kant van de muur op zoek gaan naar ‘an stickele brojt’. Brood: kostbaarder dan het leven, maar het belangrijkste voor de ten dode opgeschreven gettobewoners.

Het perspectief van waaruit het verhaal van Dawid wordt verteld is een ander dan dat van waaruit Anne Frank of David Rubinowicz hun oorlogsverhaal aan het papier toevertrouwden. Maar het bijzondere aan dit bijna 400 pagina's tellende boek is, dat Wojdowski erin geslaagd is de tijdsafstand tussen het gebeurde en het vertelde volledig te doen vergeten. ‘Brood voor de doden’ kent geen echt plot, maar bestaat uit verschillende losse ‘scènes’ die tezamen één groot episch geheel vormen. Alle aspecten uit het dagelijkse leven in het getto komen aan bod en worden even bedachtzaam en met de grootste zorgvuldigheid beschreven. Geen schreeuwerig heroïserende stijl. Met joods-Pools idioom verrijkte dialogen verlevendigen de verhaaltrant en versterken tevens de authenticiteit van dit indrukwekkende document.

Als enkele jongeren de mogelijkheid van gewapend verzet overwegen, zegt de grootvader van Dawid: ‘Een jood is niet in staat tot wraak.’ Vervolgens smeekt hij de kleine Dawid te vluchten. Zijn moeder reageert daarop:

> ‘Waarheen zou hij dan moeten vluchten? Ze zijn gek geworden’ schreeuwde ze. ‘Allemaal slaan ze op de vlucht! Szwarc vlucht. Szwarcs vrouw is al gevlucht. En nu zeggen ze dat mijn kind moet vluchten. Bij mij vandaan! Waarheen moet hij vluchten! Als ze allemaal tegelijk beginnen met vluchten is de aarde te

> klein! Als ze allemaal op de vlucht gaan, wie moeten ze dan vermoorden? Wie? Je kunt beter thuisblijven en afwachten. God geeft wat komen gaat. En samen is het altijd nog prettiger'.
> 'Prettiger leven of prettiger sterven,' onderbrak oom Jehuda haar geschreeuw. / .../
> 'Tsssj, geen paniek,' zei z'n vader. En grootvader ging verder: ''t Is tijd, 't is de hoogste tijd,' fluisterde hij. 'Geen levende ziel blijft over. Dawid, vergeet dat je jood bent. Om te kunnen leven moet je vergeten. Hoor je me, Dawid? Leef... Leef als een dolle hond en ren door het open veld ver van de mensen, maar leef. Van niemand en niets bang zijn. Wie bang is, gaat eraan. Wie bang is, raakt de kluts kwijt. Vlucht en leef.'
> Hij werd door angst bevangen; de woorden en de stem van zijn grootvader klonken als een vloek die naar zijn hoofd werd geworpen. En nu was die vloek op hem neergekomen en hij moest hem ter harte nemen. / .../
> 'Dawid, hoor je me? Je moet niet denken, leven moet je. Leven om te vluchten. Vluchten, leven en vluchten. Als ze kwaad zullen spreken van de joden, zwijg. Als ze spotten met de joden, zwijg. Sluit je ogen en je oren voor alles. Vergeet wie je bent, wie je vader is en je moeder. Vergeet wie je voorouders waren. Knipper niet met je ogen als ze je naasten het gat injagen. Draai je om en ga weg van die plek. Dawid, hoor je me? Een steen moet je hebben in plaats van een hart. Hoor je me? Verjaag ons uit je geheugen. En leef, amen[58.].'

Wojdowski leeft en is niet vergeten wie zijn voorouders waren. En in een latere verhalenbundel *Een klein mensje, een stomme vogel, een kooi en de wereld* (1975) komen in vergelijkbare situaties dezelfde 'helden' en 'anti-helden' voor als in *Brood voor de doden.*

Niet altijd zijn er direct (cultureel)-politieke oorzaken aan te wijzen voor het plotselinge weer opduiken van belangstelling voor de joodse thematiek binnen de Poolse literatuur. Met name de laatste jaren lijkt het erop dat de betrekkelijke stilte rond dit thema weer wordt doorbroken, zonder dat daarvoor nu een logische verklaring is te geven. Dat het een kwestie zou zijn van tijd 'die alle wonden heelt' zou ik in eerste instantie als een te simpele uitleg van de hand willen wijzen. Ook is er geen sprake van een echte versoepeling van de censuur, die de betrekkelijke openhartigheid waarmee deze problematiek momenteel wordt omringd mogelijk veroorzaakt zou kunnen hebben.

In *Het zwijgende tussen ons...* (1985)[59.] doet Józef Hen (geb. 1913)[60.] een voorzichtige poging het zwijgen over '1968' te verbreken. Helaas blijft het bij een schuchtere poging. Het begin van deze lijvige roman is veelbelovend. De hoofdpersoon, de ruim vijftigjarige Jerzy Wilkot, wiens vrouw Sara (!) naar Parijs is vertrokken en niet van plan is onder deze omstandigheden terug te komen, weigert niet alleen de anti-zionistische verklaring te ondertekenen, maar neemt ook uit protest tegen de schandelijke politiek van de overheid zijn ontslag. Vervolgens plaatst hij een advertentie in de krant, waarin hij als 'geroutineerde journalist' personen 'die een interessant leven hebben gehad en dit willen beschrijven' aanbiedt hun dagboek te schrijven. Op de advertentie reageert Ester Bielawska, een oud actrice van het Joods Theater, die ongetwijfeld een heleboel interessante dingen heeft te vertellen.

Dit gedeelte van de roman wordt echter niet verder uitgewerkt. Ook het conflict met zijn kinderen, die in deze periode door hun omgeving herinnerd worden aan hun afkomst die tot dan toe binnen het gezin, ook na het vertrek van hun joodse moeder, onbespreekbaar is gebleven, en die hem dit nu verwijten, blijft op de achtergrond. Deze roman, die eigenlijk het probleem van de impotentie in een liefdesrelatie tussen een oudere man en een jonge, ongetrouwde man tot onderwerp heeft, begon Hen te schrijven in 1968(!) en voltooide hij in september 1981(!).

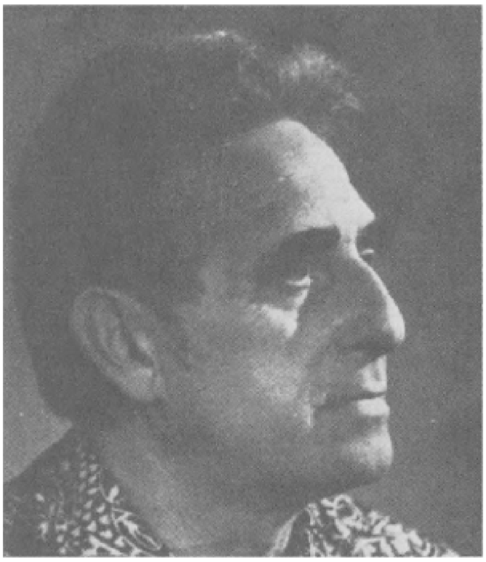
Naast het boek van Hen verschenen onlangs nog twee publikaties die ik in dit kader nog even wil vernoemen. *Szaja Ajzensztok* (1984) van de katholieke schrijver Antoni Golubiew (geb. 1907), waarin de auteur zich aan een uiterst ambitieuze onderneming waagt door aan de hand van de geschiedenis van drie joodse generaties het lot van de Poolse joden in de twintigste eeuw te wilen beschrijven. Het andere boek is *De onderhuurster* (1985) van Hanna Krall (geb. 1937), journaliste en schrijfster van het geruchtmakende boekje *God vóór zijn* (1977), waarin zij de gesprekken met het enige nog levende lid van het commando dat de opstand in het getto van Warschau organiseerde, Marek Edelman, bijeenbracht. *De onderhuurster*, dat met het oog op de censuur in Parijs verscheen, is een persoonlijk en meeslepend boek, en niet minder moedig dan het werk van Goubiew. De vertelster probeert de verdeeldheid tussen Polen en joden in het naoorlogse Polen te analyseren, daarbij uitgaande van haar eigen, gedeeltelijk imaginaire biografie.

Eén van de meest originele bijdragen tot de Pools-joodse literaire traditie van de laatste jaren is echter het werk van Stanislaw Benski (geb. 1922). Vooral zijn twee verhalenbundels *Dat allerbelangrijkste deeltje* (1981) en *De keizersdans* (1985) hebben op velen een grote indruk gemaakt. Sinds het werk van schrijvers als Szolem Alejchem, Lejb Perec en Isaac Bashevish Singer had niemand in Polen meer zó (in het Pools wel te verstaan) over het joodse erfdeel geschreven (hooguit Stryjkowski of op sommige momenten Wojdowski): humoristisch en tragisch tegelijk, plechtig en toch helder door een alledaagsheid, die tot in het kleinste detail wordt beschreven maar nergens banaal wordt. Het proza van Benski kent geen pathos of geweeklaag. Zijn taal is verre van experimenteel, of zelfs maar vernieuwend; van elk verhaal gaat ondanks de tragiek, die er op een subtiele wijze in aanwezig is, een rust uit die in de naoorlogse Poolse literatuur zelden wordt aangetroffen.

Benski, die in het getto zijn naasten verloor, keerde na eerst ondergedoken te hebben gezeten na de oorlog uit de Sovjetunie terug naar Warschau, waar hij nu al twintig jaar lang directeur is van een verpleeghuis voor bejaarden. Oorspronkelijk was dit tehuis opgezet voor joden die het getto hadden overleefd en de helden in de verhalen

van Benski zijn vrijwel allemaal bewoners van dit huis. Orthodoxe en geassimileerde joden, heel oude en nog tamelijk jonge, afkomstig uit de provincie of de grote stad. Het zijn allemaal eenlingen die beschadigd uit de oorlog te voorschijn zijn gekomen en hun dierbaren moesten achterlaten. Deze overlevenden vertellen over hun dagelijkse zorgen en hun onervulbare dromen (die ze nog steeds hebben). Voor Benski bestaat op de eerste plaats het persoonlijke drama, waarmee hij dan vervolgens verwijst naar de tragedie van een heel volk. Het ongewone perspectief van waaruit de schrijver zijn personages hun geschiedenissen laat vertellen (namelijk vanuit de tegenwoordige tijd; zoals deze Poolse joden nù leven) is een bijkomend interessant kenmerk van Benski's proza. Sommigen keren terug naar het verleden, anderen maken plannen voor de toekomst. Er zijn erbij die naar Amerika emigreren, er zijn er ook bij die juist naar Warschau terugkeren, zoals Gabriel Lewin uit het titelverhaal ‘Dat allerbelangrijkste deeltje’ waaruit het volgende een fragment is:

Bogdan Wojdowski



Stanislaw Benski

‘Ik ben niet als alle anderen’ zei Gabriel Lewin. ‘Ik heb geen nazi's gezien, ik heb geen politieagenten waargenomen, geen SS-ers of mensen van de Gestapo, ik weet niet hoe Duitse soldaten eruitzagen, ik heb het inslaan van bommen niet gehoord, noch het ontploffen van mijnen of andere projectielen. Ik kwam alles pas na mijn terugkeer te weten. Tja... De hele oorlog heb ik doorgebracht bij mijn broer Isaac in New York. In mijn familie is niemand omgekomen, ze hebben niemand vergast, niemand is in het bos neergeschoten of in het getto verhongerd. Ik ben een zeldzaam zeldzame Warschause jood en eerlijk gezegd schaam ik me daarvoor. Ik heb mijn broer een lange brief geschreven en hem alle hier gehoorde verschrikkingen opgesomd. Een half jaar heb ik op antwoord moeten wachten. M'n broer stuurde me een prachtige ansichtkaart uit een plaats ergens in Florida en daarop had hij geschreven: “Laat die dingen toch rusten, want je wordt nog ziek. Je hebt last van een slechte spijsvertering en van verstopping, je hebt bij ons longontsteking gehad, dus pas een beetje op jezelf. Groeten van mijn Chana en van tante Luba. Je broer Isaac”. Na lang zoeken heb ik een vrouw gevonden, die ook niet in het getto is geweest, niet in het kamp heeft gezeten, de oorlog niet in het bos heeft doorgebracht, maar in die tijd in Oesbekistan was, om precies te zijn in Samarkand en later in Tasjkent. Zoals jullie zien kwam zij uit het Oosten, ik uit het Westen, maar we hebben ongeveer dezelfde karakters. Roza, mijn vrouw, spreekt een beetje Russisch en Oesbeeks, ik op mijn beurt ken een klein beetje Engels. Roza kan rijstsoep maken, een hoofdgerecht van rijst en een dessert van rijst, en ik weet hoe lekker een “hamburger” smaakt uit een bar op de Twelfth Street en een Italiaanse pizza uit diezelfde straat en uit diezelfde bar. Op 'n keer zei ik tegen Roza:
“Luister eens, vrouwlief van me, ik kan geen uitzondering zijn, ik moet net zo iemand zijn als de anderen. De mensen kijken naar me als naar een krankzinnige, ze zeggen tegen elkaar dat ik niet normaal ben, dat ik mijn naasten bedrieg, dat ik niet eerlijk ben.”
“Jij bent eerlijk,” zei Roza. “Ik ken jou best wel goed, beter dan jij denkt. Je herinnert je zelfs de maten van je pantoffels, je overhemden, je sokken of je onderbroeken niet eens, terwijl ik al die nummertjes uit m'n hoofd ken.”
“Dat bedoel ik niet, vrouwlief van me,” legde ik uit.
“Ik Gabriel Lewin moet voor mezelf een nieuwe levensloop verzinnen.”

“Je hebt een prachtige levensloop,” onderbrak mijn Roza me. “Iedere jood zou wel zo'n levensloop willen

> hebben. Wie heeft de oorlog in Amerika doorgebracht? In New York, Manhattan? Wie liep rustig te wandelen op Fifth Avenue of over Broadway? Wie liep er kosjere restaurants binnen tijdens het Pesachfeest in negentienhonderd drieënveertig en at kosjere worstjes met matse? Wie kan je dat nazeggen? Wie? Nee, in heel Warschau vind je geen tweede zoals jij. Dat is een mooi stukje levensloop."
> "Niemand gelooft me," zei ik. "Niemand kan zich dat voorstellen en ik begrijp hen."
> "Misschien zijn ze wel jaloers op je?" vroeg Roza.
> "Misschien wel, misschien ook niet. In ieder geval kan ik er maar moeilijk mee leven."
> "Zij hebben het anders ook niet gemakkelijk," merkte mijn vrouw op en ze nam uit de la van ons dressoir een blanco velletje papier.[61.] / .../'

Steeds meer joodse mensen nemen voorgoed afscheid van het huis waar Benski werkt. Eerst verbleven er nog 150, nu zijn er nog maar dertig. Op hun laatste tocht worden zij vergezeld door hun verhalen, die de schrijver door ze in zijn 'literaire ark van Noach' op te nemen aan de vergetelheid hoopt te ontrukken.

Geraadpleegde literatuur

- Jan Błoński: 'Het Joodse zelfportret' in: *Enkele niet geheel nieuwe gedachten.* Kraków 1985, p. 114-147.
- Henryk Grynberg: *De niet-artistieke werkelijkheid.* West Berlin 1984.
- Henryk Grynberg: 'The Warsaw Ghetto in Polish Literature' in: 'Soviet Jewish Affairs' Vol. 13, no. 2, 1983, 33-46.
- Irena Maciejewska: 'Het Warschause getto in de Poolse literatuur' in: *De literatuur tegenover oorlog en bezetting.* Wroclaw 1976, p. 136-162.
- Irena Maciejewska: 'Het joodse thema in de hedendaagse Poolse literatuur' in: 'Kultura' (Warszawa) 1980, nr. 15.
- Czeslaw Milosz: *The History of Polish Literature.* New York 1969.
- Artur Sandauer: *Over de situatie van de Poolse schrijver van joodse afkomst in de twintigste eeuw ('n Werkje dat niet ik had moeten schrijven*). Warschau 1982.
- *Hiob 1943. Ein Requiem für das Warschauer Getto.* ausgewählt und herausgegeben von Karin Wolff. DDR-Berlin 1983.

In het Nederlands verschenen enkele van de in het artikel genoemde werken. Voor de volledigheid vermeld ik daarnaast ook enkele vertalingen, die eveneens met het onderwerp te maken hebben, maar die niet werden genoemd.

1. Jerzy Andrzejewski:

   As en Diamant. Uitg. De Boer Jr. Hilversum 1963 (vert.: W.A. Mayer).
   De stille week. Uitg. Wereldbibliotheek Amsterdam 1952 (vert. W.A. Mayer).

2. Tadeusz Borowski:

   Hierheen naar de gaskamer, dames en heren (Verhalen). Uitg. De Arbeiderspers Amsterdam 1980[2] (vert. L. Stembor).

3. Kornel Filipowicz:

   'Laat Uw linkerhand niet weten...' in: *Poolse verhalen* samengesteld door J. Hagenau Uitg. Het Spectrum Utrecht/Antwerpen 1965 prisma 1055 (vert.: Z.S. Herman uit het Duits).

4. Ida Fink:

   Een klein ogenblik Uitg. Bzztôh Den Haag 1985 (vert. G. Rasch). Deze verhalen, die in het Pools zijn geschreven, werden nog niet eerder in boekvorm in deze taal gepubliceerd. Deze bundel kreeg in 1985 de Anne Frank Prijs voor Literatuur. De schrijfster woont in Israël en wenst nadrukkelijk niet beschouwd te worden als een Pools schrijfster.

5. Jerzy Gieraltowski:

‘Umschlagplatz’ in: *Moderne Poolse verhalen.* red. G. Rasch en K. Lesman. Uitg. Van Gennep Amsterdam 1982 (vert. G. Rasch).

6. Witold Gombrowicz:
   ‘Poolse herinneringen/Omzwervingen door Argentinië’ in: *Gombrowicziana.* red. Paul Beers. Revisorboeken 1981 (vert. F. Jong).
   Dagboek Uitg. Ambo-Athenaeum-Polak & van Gennep Amsterdam 1986 (vert. P. Beers).

7. Henryk Grynberg:
   De Joodse oorlog Uitg. Bruna Utrecht 1968 (vert.: D. van der Klei uit het Engels).

8. Janusz Korczak:
   Koning Matthijsje de Eerste (1981) en
   Koning Matthijsje op het onbewoonde eiland (1981) Uitg. van Goor Jeugdboeken (vert.: B. Gijzel).
   Alleen met God. Gebeden van een mens die niet bidt. Uitg. Ten Have Baarn 1982 (vert.: W. Blok).
   Hoe houd je van een kind. Uitg. Erven J. Bijleveld Utrecht 1984 (vert.: V. de Bruyne-Hintzen, L. Schnack). Bij deze uitgeverij verschijnen nog: *Gettodagboek* (vert.: B. Gijzel) en *Als ik weer klein ben* (vert.: K. Lesman).

9. Hanna Krall:
   God vóór zijn. Uitg. In den Toren Baarn 1980 (vert.: B. Gijzel).

10. Czeslaw Milosz:
    ‘Campo di Fiori’ en ‘Een arme christen kijkt naar het getto’ in: ‘De Revisor’ 1980, nr. 6 (vert.: P. Beers)

11. Kazimierz Moczarski:
    Gesprekken met de beul, hierin opgenomen ‘Het getto vecht’ van Marek Edelman. Uitg. De Populier Amsterdam 1983 (vert.: J. Bilska, W. Keesen).

12. Zofia Nalkowska:
    ‘Langs de spoorlijn’ zie: 3.

13. David Rubinowicz:
    Dagboek van David Rubinowicz. Geschreven in 1940-1942 door een 12-jarige Poolse jongen’ Uitg. A.J.J. Strengholt's Uitgeversmaatschappij N.V. Amsterdam 1960 (vert.: H.P. Van Den Aardeweg).

14. Adolf Rudnicki:
    ‘De heldere stroom’ zie: 3.

15. Bruno Schulz:
    De kaneelwinkels (1982) en
    Sanatorium Clepsydra (1980) Uitg. Meulenhoff Amsterdam (vert.: G. Rasch.

16. Maria Szczepańska:
    De redding en andere verhalen Uitg. C. de Boer Jr. Hilversum 1967 (vert.: W.A. Mayer).

17. Adam Wazyk:
    'Gedicht voor volwassenen' (fragment) in: *Bloemlezing uit de moderne buitenlandse poëzie in Nederlandse vertaling 1900-1950.* Samengesteld door Sybren Polet. Uitg. De Bezige Bij Amsterdam 1961. In deze bundel werden ook enkele gedichten opgenomen van de in dit artikel genoemde Tuwim en Slonimski (vert.: T. Eekman, Kibéda Varga, A.).

Eindnoten:

1. Adolf Rudnicki: *Blauwe briefjes. De blinde spiegel van die jaren.* Kraków 1956, p. 287. Alle vertalingen, uit het Pools, zijn afkomstig van de auteur van dit artikel, tenzij anders is aangegeven.
2. Antoni Slonimski: *138 gedichten.* Warschau 1973, p. 175.
3. Adolf Rudnicki: *De koppige Warschauer* Kraków 1981, p. 70.
4. Vóór de Tweede Wereldoorlog bestonden er in Polen nog zo'n vijftien. Na de oorlog waren dat er aanvankelijk nog twee, en sinds 1950 is dat in Warschau nog het enige, overigens zeer druk bezochte Joods Theater.
5. Populaire benaming van de groep nationaal democraten onder aanvoering van de aartsconservatief Roman Dmowski, de tegenpool van de meer links georiënteerde, maar beslist anti-bolsjewistische strijder voor de Poolse onafhankelijkheid Józef Pilsudski die van 1918 tot 1935 vrijwel onafgebroken Polens sterkste man was.
6. Dit Jiddische schrijversmilieu komt o.a. aan de orde in *Op zoek* van Isaac Bashevis Singer (Arbeiderspers 1985). Na de revolutie van 1917 was Polen naast de Verenigde Staten het belangrijkste centrum voor de Jiddische cultuur. Nadat er velen (waaronder de gebroeders Singer en dichters als Mosze Lejb Halpern, Mani Lejb en J.J. Szwarc) vóór 1939 waren geëmigreerd (vnl. naar de Verenigde Staten), maakte de Tweede Wereldoorlog voorgoed een einde aan de Jiddische traditie in Polen, hoewel nog tot 1968 in Warschau een Jiddische uitgeverij ('Idisze Buch') actief was die ná 1945 nog ruim honderd titels het licht deed zien. Ook verschijnt tot op de dag van vandaag een Jiddische krant in Polen: Folk Sztyme.
7. Een van de belangrijkste groepen dichters uit de periode tussen de twee wereldoorlogen. Zij verzetten zich tegen de hoogdravende patriottistische dichtkunst van 'Jong Polen', hun voorgangers, en propageerden een 'lichte' poëzie die begrijpelijk moest zijn voor de man in de straat; hun motto luidde: 'Laat mij in de lente - de lente zien, niet Polen.'
8. Leśmian schreef ook in het Russisch.
9. Geciteerd door Artur Sandauer in: 'Over de situatie van de Poolse schrijver van joodse afkomst in de twintigste eeuw ('n Werkje dat niet ik had moeten schrijven)' Warschau 1982, p. 22-23. In de ondertitel verwijst de auteur, zelf van joodse afkomst, naar de treurige stand van zaken binnen het Poolse literatuuronderzoek waar nog nauwelijks enige aandacht is besteed aan dit weliswaar uiterst précaire, maar schier onuitputtelijke onderwerp (van welke omstandigheid zich overigens ook de schrijver van dit artikel bewust is).

10. Aleksander Wat: *Mijn eeuw.* London 1981[2], p. 8.
11. Zie lijst van Nederlandse vertalingen van werken die met dit onderwerp te maken hebben aansluitend bij dit artikel.
12. Het getto werd op 15 november 1940 door middel van een drie meter hoge muur van de buitenwereld afgesloten en 24 april 1943 was de laatste dag waarop door de opstandelingen in het getto nog werd gevochten. Toen het laatste verzet was gebroken werden de overlevenden naar de concentratiekampen vervoerd en werd het getto volledig vernietigd.
13. Vertaling: Paul Beers in: *De Revisor 1980* nr. 6, p. 20-21.
14. In dit boek dat nog steeds door velen wordt beschouwd als de beste naoorlogse Poolse roman wordt vreemd genoeg met geen woord gesproken over de joodse tragedie.
15. Jerzy Andrzejewski: *De nacht.* Warschau 1946[2], p. 76-77.
16. op. cit.: p. 144.
17. op. cit.: p. 210.
18. Sandauer daarentegen vermoedt, dat Andrzejewski deze ‘jodenvriendelijke’ teneur er later, in de tweede, aangepaste (hier geciteerde) versie van 1946 onder druk van de toenmalige uitgeverspolitiek heeft ingebracht. Volgens Sandauer was er de machthebbers vlak na de oorlog veel gelegen aan een zo positief mogelijk ingestelde houding jegens de joden. Hij gelooft dan ook niet zo in de ‘artistieke veranderingen’ waarover Andrzejewski in zijn voorwoord bij de bundel uit 1946 spreekt. Zie Artur Sandauer: op. cit. p. 40-43.
19. Een keuze hieruit werd opgenomen in een bloemlezing Jiddische poëzie in Poolse vertaling die in 1968 zou verschijnen onder de redactie van de inmiddels overleden Salomon Lastik en Arnold Slucki. De antisemitische hetze die juist op dat moment de kop opstak in Polen hield echter de publikatie tegen. Precies vijftien jaar later, in 1983, verscheen zij alsnog.
20. Daarnaast bestonden er in het getto nog drie theaters, twee Jiddische en één Pools.
21. Zo werd de periode genoemd van 23 juli tot 3 oktober 1942, toen 310.322 inwoners van het getto van Warschau werden vermoord, ofwel in de gaskamer van Treblinka, ofwel door de kogel ter plaatse.
22. Geciteerd door Henryk Grynberg in: *De niet-artistieke waarheid.* West Berlin 1984, p. 92.
23. Wladyslaw Szlengel: *Wat ik de doden voorlas.* Warschau 1979, p. 49-50.
24. Józef Wittlin: *Gedichten.* Warschau 1978, p. 124.
25. Julian Tuwim: *My. Zydzi polscy. We Polish Jews.* The Hebrew University of Jerusalem. Center for Research on the History and Culture of Polish Jews. Jerusalem 1984.
26. Artur Sandauer: op. cit. p. 30.
27. Geciteerd door Irena Maciejewska in haar artikel: ‘Het Warschause getto in de Poolse literatuur’, opgenomen in: *De literatuur tegenover oorlog en bezetting.* Wroclaw 1976, p. 150.
28. *Adam Czerniaków's dagboek van het getto van Warschau.* Warschau 1983, p. 306.
29. In: Janusz Korczak: *Hoe houd je van een kind.* Utrecht 1984, p. 9.
30. Janusz Korczak: *Uitgekozen werk* (deel IV[2]) Warschau 1986, p. 402.
31. In 1966 verscheen bij de katholieke uitgeverij *Znak* (‘Het teken’) te Kraków *Die komt uit mijn vaderland* - een 600 pagina's tellende bundel teksten, waarin over de hele wereld verspreid levende joden vertellen over de hulp, die zij tijdens de oorlog van Polen kregen en die hen voor een zekere dood heeft behoed. Het is bekend dat in Polen op hulp geboden aan joden tijdens de Duitse bezetting een veel zwaardere straf stond dan bijvoorbeeld in Nederland.
32. Geciteerd door Henryk Grynberg: op. cit. p. 91 en Irena Maciejewska: op. cit. p. 146.
33. Geciteerd door Jan Błoński: ‘Het Joodse zelfportret’ in: *Enkele niet geheel nieuwe gedachten.* Kraków 1985, p. 117-118.
34. Zofia Nalkowska: “Volwassenen en kinderen in Auschwitz” in: “Uitgekozen geschriften” (deel II) Warschau 1956, p. 439.
35. Tadeusz Borowski in: *Stenen wereld.* Amsterdam 1964, p. 117. (vert.: L. Stembor)
36. Stern leeft nog steeds.
37. Kornel Filipowicz in: *De witte vogel en andere verhalen.* Kraków 1973[3], p. 123.
38. id.
39. Jerzy Ficowski: ‘+++(Muranów verheft zich)’ in: *Uitgekozen gedichten* Warschau 1982, p. 73.
40. Geciteerd door Henryk Grynberg in: ‘The Warsaw Ghetto in Polish Literature’. Sovjet Jewish Affairs vol. 13, no. 2, 1983, p. 44-45.
41. Sommigen menen hierin de criticus Ostap Ortwin te herkennen.

42. Brandys verblijft vanaf het moment dat in Polen de staat van beleg werd afgekondigd (13 december 1981) in het buitenland, waar hij een dagboek getiteld *Maanden* bijhoudt en uitgeeft. Hierin komt hij van tijd tot tijd wel terug op de Pools-joodse verhoudingen.
43. zie: Arnold Stern, *Een hels spelletje.* Warschau 1959, p. 18-51.
44. In: *Postwar Polish Poetry.* Penguin Books 1968, p. 51.
45. Adam Wazyk: *Uitgekozen gedichten* Warschau 1978, p. 127.
46. Stanislaw Swen Czachorowski: *Het landschap van de mestvaalt.* Warschau 1968, p. 142.
47. Julian Stryjkowski: *De grote angst*, London 1980, p. 176.
48. Julian Stryjkowski: *De herberg.* Warschau 1973[3], p. 178-179.
49. Sydor Rey: *Het boek der schipbreukelingen.* Warschau 1959, p. 5.
50. Artur Sandauer: op. cit. p. 94-97.
51. Men vermoedt dat er momenteel nog zo'n 5.000 joden in Polen wonen.
52. Kalman Segal: *Stokken en wierook.* Katowice 1961, p. 28-29.
53. Kazimierz Brandys: *Het kleine boek.* Warschau 1970, p. 41-42.
54. Witold Gombrowicz: *Dagboek 1953-1969.* Amsterdam 1986, p. 126. (Vert. Paul Beers.)
55. In: *Gombrowicziana*, Revisorboeken 1981, p. 68. (Vert.: Frans Jong.)
56. Zie: Witold Gombrowicz: op. cit. p. 330-334.
57. Bogdan Wojdowski: ‘Brood voor de doden’. Warschau 1979[5], p. 5.
58. op. cit. p. 219-220.
59. De titel is een citaat uit een gedicht van Tuwim over het gevaar van het zwijgen.
60. Van Józef Hen verschenen in het Nederlands tot nu toe de verhalenbundel *De bokser en de dood* (Uitg. Moussault Amsterdam 1967) en het door de kritiek geheel onopgemerkt gebleven *De wet van de vuist* (Uitg. In de Knipscheer Haarlem 1981)
61. Stanislaw Benski: *Het allerbelangrijkste deeltje* Warschau 1982, p. 82-83.

Renate Dorrestein
van de Campus

Een van mijn studenten wil de Garcia Marquez van Noord-Amerika worden. Een ander vindt dat hij een goede kans maakt om de tweede Dostojevski te zijn. En de volgende wordt de Hemingway van de jaren tachtig. Doe dat toch niet, zeg ik, Hemingway was een beest voor zijn vrouwen. Maar verder ben ik onder de indruk van hun aspiraties. Zit er ook een nieuwe Virginia Woolf, een Emily Brontë of een Pearl Buck in mijn klas? Nee, dat niet. Een klas vol Grote Mannen heb ik. Het hoeft niemand te verbazen dat ze veel meer van creative writing afweten dan ik. 'I like the A&T in this story, but it somehow seems to lack a MDT,' zegt mijn Hemingway over het verhaal dat hij maar niet rondkrijgt zoals hij het hebben wil. Of ik ook vind dat er een MDT vereist is?

'Give it some TLC,' adviseer ik, want andere Engelse afkortingen ken ik niet. Deze heb ik aan mijn Schotse verloofde te danken: tender loving care. Want some TLC, lass? Waar zit die man, nu ik hem nodig heb? Hemingway schrijft het in zijn schriftje: TLC. Geen verhaal kan zonder. Hij is blij weer iets nieuws geleerd te hebben. En ik haast mij naar een collega van het English Department om te vernemen dat A&T atmosphere and tension is en MDT staat voor major dramatic turningpoint.

Creative writing is hier een echte wetenschap, met formules en al. Nooit krijg ik mijn studenten zozeer meegesleept als wanneer ik een fijn schema op het bord teken. Kraskras, hoor ik dan achter me: het inspirerende geluid van schrijvende pennen. Ik wil de cultuurschok niet te groot voor ze maken. Eén schema per week uit mijn duim zuigen is wel het minste dat ik voor ze kan doen. Let op, let op, dan zien we hier aanschouwelijk gemaakt hoe een verhaal doorgaans louter bestaat uit obstakels die er voor de hoofdpersoon worden opgeworpen; hier een hinderpaal en daar een barrière en hop, daar komt de crisis. Volstrekt onzinnig is dat niet, alleen interesseert het mij persoonlijk geen bal. Maar dat hardop tegen mijn studenten zeggen zou het effect hebben van aan een stel aankomende natuurkundigen uitleggen dat ze het best zonder de wet van Newton kunnen stellen.

Tevreden tekenen ze mijn grafiek van het bord over. 'Deed Dostojevski het ook zo?' Ja kind, zo deed Dostojevski het ook. 'En als wij het ook zo doen, krijgen we goeie cijfers,' veronderstelt Garcia Marquez. Nee kind. Je krijgt goeie cijfers als je iets moois maakt. O, zit dat zo. Kan ik dan misschien even uitleggen wat ik mooi

vind, voor de zekerheid, met het oog op de cijfers? Maar ik ben Jaap Goedegebuure toch zeker niet, het gaat er niet om wat ik mooi vind. Het gaat erom dat jij erin slaagt je pretenties en je intenties waar te maken, het gaat erom dat jouw expression op mij een onontkoombare impression maakt. Verheugd over deze vondst teken ik gauw een kolossale E en een kloeke I op het bord met pijlen heen en weder ertussenin. Is het heus? Is dat alles wat ze hoeven te doen om mij tevreden te stellen? Meer niet?

'Zo makkelijk is schrijven nou,' zeg ik grijnzend. Dit nieuws verspreidt zich snel. In een wip heeft mijn klas en dubbele bezetting. Van heinde en ver stromen de studenten toe. Van vijf naar negen stuks! Hier moet je zijn, bij die Dutch writer in residence, die zegt dat zij Haap Hoedehebuure niet is, nee, nooit van gehoord, van die Haap, maar het betekent dat je mag doen wat je zelf mooi en belangrijk vindt.

'Jazeker,' zeg ik, 'en ik zal zorgen dat wat jullie schrijven nog prachtiger en betekenisvoller wordt.' Neem nou jullie huiswerk van vorige week, jongelui. Die variatie op de stijloefeningen van Raymond Queneau die jullie moesten maken om de schrijfspieren lost te maken, één versie met mannelijke personages en een tweede met vrouwelijke. Wat valt ons bij deze fraaie stukken onmiddellijk op? Dat alle jongens uit de klas in het eerste geval een ik-verteller als hoofdpersoon hebben genomen en in het tweede geval een hoofdpersoon in de derde persoon enkelvoud. De meisjes deden het net andersom: die kozen een ik-perspectief in hun vrouwenstukje en voorzagen het mannengedeelte van een anonieme hij. Hoe kwamen jullie daar nou zo bij, kinderen? Juist. Omdat het erg voor de hand ligt om je eerder met het eigen dan met het andere geslacht te identificeren. Maar zien jullie wat het gevolg daarvan is? De ik-stukken zijn in alle gevallen beter dan de andere. Maar dat kunnen wij niet hebben, als schrijvers. Wij moeten zowel geloofwaardige mannen als levensechte vrouwen kunnen beschrijven. Pakt de pennen en gaat eens

lekker met die personages aan de slag. Ik wil iedere dag wel lesgeven, zo leuk vind ik het.

Wat ik ook erg waardeer, is dat mijn studenten zich volstrekt volgens mijn verwachtingen ontpoppen. Als het gaat om het andere geslacht komen mijn drie meisjes veel beter uit de bus dan mijn zes jongens: vrouwen zijn erin getraind om naar de ander te kijken en zich in hem te verplaatsen. Mijn jongens doen hun best, dat moet ik wel zeggen. Dostojevski vervoegt zich zuchtend op mijn kantoor en laat me zijn stapels pogingen zien om een vrouw op papier te krijgen. Nee, een echte zit er nog niet bij. Het punt is, zegt hij, hij weet niet wat ze denken. Maar Dostojevski toch. Je hebt een moeder. Je hebt twee zusters. Je hebt een vaste vriendin. Je sterft van de bronnen. ‘Maar we hebben het meestal over mij,’ zegt hij onbevangen. O, de handicaps van de mannelijke auteur! Zijn natuurlijke achterstand op de schrijfster! De lange weg die hij te gaan heeft: eerst helemaal mens te worden. Hij heeft onze extra zorg, steun en aandacht nodig, de mannelijke auteur. And lots and lots of TLC.

> Renate Dorrestein bericht maandelijks vanuit Ann Arbor over haar ervaringen als docente aan de universiteit aldaar.

[Nico Scheepmaker
Aart van Zoest
Droit de Réponse]

> Dit was boeiend: geen vergeefse sprongen, geen pogingen zich naar beneden te storten, maar een ordelijke mars over de vensterbank. Het beest scheen de zojuist uitgerukte vleugels niet te missen. Wie niet kan vliegen moet lopen. Meer niet. Vliegen zijn vieze beesten.

Zo begint het eerste hoofdstuk van de roman *Een man van de wereld*, het debuut van Marc Schabracq. Als je net zo gestructureerd bent als ik heb je je nu ook afgevraagd of Schabracq een lastig te onthouden pseudoniem is dat Marc S. te zijner tijd nog zal opbreken als hij de Nobelprijs voor Letterkunde krijgt, of dat die jongen het ook niet kan helpen dat hij zo heet en dat je moeilijk van hem kunt verwachten dat hij gaat loodgieten inplaats van schrijven, alleen om het de critici niet moeilijk te maken

bij het memoriseren van zijn naam. De naam bestaat. Ik heb het opgezocht in het Amsterdamse telefoonboek, mijn vertrouwde naslagwerk als ik wil weten of iemand Adelheid Roosen of Roozen heet (de spelling die het meest voorkomt houd ik dan aan, met wisselend resultaat). Marc Schabracq bestaat dus echt als Marc Schabracq, en zijn debuutroman mag me dan niet als een onweerstaanbaar meesterwerk hebben getroffen, maar goed is hij wel. Alleen het begin bevalt me niet. Een vlieg met uitgedrukte vleugels... ik hou daar niet van. Het vervolg beviel me nog minder:

'Stefan pakte zijn moeders nagelschaartje en liep terug naar het raam. De vlieg was geen centimeter van zijn rechtlijnige route afgeweken. Twee keer knipte Stefan mis. Pas bij de derde poging slaagde hij erin het rode kopje van de romp te knippen. De pootjes bewogen nog wat, om zich vervolgens samen te trekken in een kramp die niet meer overging. Wat daar lag, was dood.

Uit de volgende alinea blijkt dat Stefan een zeventienjarige gymnasiast is. Hij mag bijna stemmen, hij mag bijna in dienst, hij mag bijna de verzen schrijven die Rimbaud beroemd maakten, maar wat doet hij? Hij rukt een vlieg de vleugels uit en hij knipt het kopje af van het ontvleugelde dier. Die Stefan, denk ik dan, deugt voor geen cent. Die gedachte wordt nog versterkt als ik bedenk dat hij het kopje met het *nagelschaartje* van zijn moeder afknipte. Dat het van zijn moeder was getuigt al niet van veel tact (dat is net zoiets als met je vriendin naar bed gaan in het bed van jou en je vrouw. Wat Stefan trouwens ook doet, dus wat dat betreft is hij consequent uitgebeeld), maar dat het geen schaar maar een nagelschaartje was doet voor mij de deur dicht. Met zo'n nagelschaartje zit je met je vingers vlak bij die vlieg, en vlak bij die vlieg z'n kopje, wat het veel enger maakt dan wanneer je met een grote schaar vanuit de verte het kopje afknipt, zoals het mij,

zonder het ooit uitgeprobeerd te hebben, ook veel drastischer en enger lijkt om een vijandelijke soldaat met de bajonet dood te steken ('Hap! hap!' moesten wij dan luidkeels roepen, als we in dienst de zandzak doorboorden, maar ik mompelde altijd maar wat), dan vanuit de verte dood te schieten. Het eerste is misschien wel eerlijker dan het laatste, maar als je aardigheid hebt in het doden van mensen (en dieren, en zelfs vliegen c.q. vieze beesten), dan prefereer ik als buurman toch liever de doodschieter dan de doodsteker.

Ik hou dus niet van die beginscène van *Een man van de wereld.* Hij stuit me zelfs tegen de borst. Nu weet ik wel dat je de daden van de romanheld niet automatisch mag overhevelen op de schrijver, want die heeft misschien wel nooit een vlieg onthoofd met een nagelschaartje. Maar hij heeft wel deze onthoofdingsscène als opening van zijn roman gekozen, en dat geeft toch ook te denken. De hedendaagse schrijver wil zijn lezers immers meteen, in de eerste alinea al, bij hun lurven pakken, want anders leggen zij het boek weer terug op de plank in de boekwinkel, of zij klappen het thuis dicht en gaan naar de televisie kijken. Trouwens, ook vóór het televisietijdperk gold de eerste zin al als beslissend voor de rest van het boek (zie E. du Perron in hoofdstuk V van *In deze grootse tijd*), maar misschien dankzij het literatuuronderwijs lijken de hedendaagse schrijvers zich daar meer dan vroeger van bewust, en pijnigen zij zich het hoofd om toch maar zo opvallend en verrassend mogelijk voor de dag te komen in hun eerste zin of alinea. De schrijvers van vroeger hadden wat meer geloof in het geduld van hun lezers en kenden die behoefte niet om hen met de eerste zin de beste al met geweld hun boek binnen te sleuren. Ik geef wat willekeurige voorbeelden van met mijn theorie over de aangrijpende eerste zin of eerste zinnen in vooroorlogse romans:

- 'De "Villa des Roses", waarin het echtpaar Brulot te eten gaf en kamers verhuurde, stond in de rue d'Armaille, een straat van weinig aanzien in het overigens breed aangelegde "Quartier des Ternes".' - *Villa des Roses* van Willem Elsschot.

- 'Het pension van de marchesa Belloni was gelegen in een van de gezondste, zo niet dichterlijkste wijken van Rome: de helft van het huis (...) etc. - *Langs lijnen van geleidelijkheid* van Louis Couperus.

- Een laat-oktobermorgen lichtte bleek over de nieuwe stad. - *Zondagsrust* van Frans Coenen.

- Het had niet eens een portiek, zo plat was het. - *Terug tot Ina Damman* van S. Vestdijk.

- Het zeiljacht Nellie kwam ten anker en viel stil zonder een rimpeling in haar zeilen. - *Hart der duisternis* van Joseph Conrad.

- Wij zaten te studeren toen de rector binnenkwam, gevolgd door een nieuwe leerling in burgerkleren en een conciërge die een grote lessenaar binnenbracht. - *Madame Bovary* van Gustave Flaubert.

- Op tweeëntwintigjarige leeftijd voltooide ik mijn studie aan de Universiteit van Göttingen. - *Adolphe* van Benjamin Constant.

- Op een snikhete dag in het begin van juli, tegen de avond, verliet een jonge man zijn huurkamer aan de S. dwarsstraat, ging de straat op, en begaf zich langzaam, haast besluiteloos, in de richting van de K. burg. - *Misdaad en straf* van F.M. Dostojevski.

Een rustig begin was in vroeger tijden het halve werk. Vliegen werden geen kopje kleiner gemaakt, nadat ze eerst ontvleugeld waren. Maar Du Perron schreef het al: ‘Maar zodra men aan wetten gelooft en zijn bibliotheek op de eerste (en laatste) zin naleest, krijg men de ene teleurstelling na de andere.’ ‘Zo is het ook alinea in de hedendaagse literatuur om de lezer meteen bij zijn kraag te grijpen. Ik heb er negen debuten van de laatste twee jaar op nageslagen:

- De koffer had sinds de eeuwwisseling achter een velours gordijn in een hoek van de zolder gestaan. - *Spoorloos* van Fleur Bourgonje.

- Becker sloeg de hoek om en kwam zo bij de versperring. - *De voorbijganger* van Herman Koch.

- Op de glorierijke drieëntwintigste september van het jaar tachtig reden we in Mendels wagen weg uit de oude vaderstad. - *Over water* van Lieven Tavernier.

- Het was een fraai gelegen schoolgebouw, daar in dat provinciestadje. - *Spaanse furie* van Aafje Melgers.

- Als je onder de tafel zat kon je bijna de hele kamer zien. - *Groen en grijs* van Marijn Links.

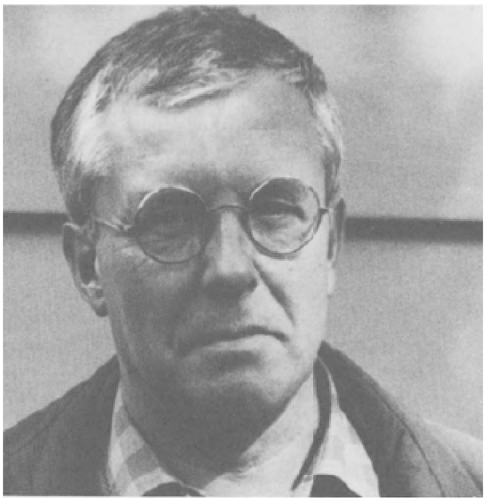
- Wat doet men na een collaps als men voor het eerst weer een wandeling mag maken? - *Distanza* van Adèle Bloemendaal.

- Toen hij de trap afkwam zag hij de zwartleren portemonnee van zijn moeder op de kapstok liggen en meteen bonkte er iets in hem en hij bleef roerloos staan zonder dat hij precies wist waarom. - *De verboden tuin* van Wessel te Gussinklo.

- Op de gesloten afdeling was de sleutel een zorgvuldig verhuld symbool van macht. - *Onttroning* van Nelly Heykamp.

- Op de dag dat Peter van der Grinten, gehuld in een zwarte cape, Lili Sartorius met tal van messteken om het leven bracht, dooide het. - *De provincie* van Jan Brokken.

Je ziet het, alleen Jan Brokken beantwoordt enigszins aan mijn overspannen verwachtingen. ‘Vlieg-schaartje-kop’ is dus nog steeds geen conditio sine qua non voor het begin van de hedendaagse roman of het hedendaagse verhaal.



Mogen we de wet van Scheepmaker aldus samenvatten: je kunt als romanschrijver beter op rustige dan op overspannen wijze beginnen?

Het lijkt me juist.

De beroemdste beginzin uit de wereldliteratuur is van Proust. ‘Longtemps, je me suis couché de bonne heure.’ Rustiger kan het nauwelijks. ‘Heel lang ben ik vroeg naar bed gegaan.’ Zo heeft C.N. Lijsen de zin vertaald, en daar valt weinig op aan te merken. Maar dat weinige is nu juist wel interessant. Ik wil het er niet over hebben dat ‘lang’ misschien voldoende was geweest om ‘longtemps’ te vertalen, want dat ‘heel’ erbij geeft een aardige opmaat die voor ritmische gelijkenis zorgt. Een subtiel verschil tussen het Franse origineel en de Nederlandse vertaling is dat het element ‘temps’ verloren is gegaan. Belangrijk? Och, wat is belangrijk?

Maar het is wel zo dat ik geloof dat in de aanwezigheid van het element ‘temps’ in de beginzin van *A la recherche du temps perdu* het geheim zit van het succes van die zin. Hij is eenvoudig. Eenvoud is het kenmerk van het ware. Maar het ware is het kenmerk van de ware eenvoud. En het ware in Prousts beginzin is het kiempje ‘temps’. Dat kiempje geeft de lezer het gevoel dat hij weet wat hem te wachten staat. Wat volgt zal zich ontwikkelen als een algoritme, als een fataliteit in taal.

In alle schaakpartijen die eindigen met winst van een van de spelers bestaat er een zet waarna het mat door de verliezer onmogelijk meer kan worden afgewend. Bij het in zicht komen van deze zet geeft een fatsoenlijke schaker de partij op. Hoe dichter die zet bij de openingset ligt hoe briljanter de partij. De absolute schoonheidsprijs zou gaan naar die welke na de eerste zet kan worden opgegeven. De zwartspeler zou noteren ‘onafwendbaar mat in vijftien zetten’, zijn tegenstander met diep ontzag in de ogen kijken en hem respectvol de hand reiken.

De lezer is zo'n zwartspeler wanneer hij onder ogen krijgt: ‘Behalve den man, die de Sarphatistraat de mooiste plek van Europa vond, heb ik nooit een wonderlijker kerel gekend dan den uitvreter’. Na zo'n zin kan het niet meer mis gaan; de schrijver is een witspeler die met zijn openingszet capitulatie afdwingt.

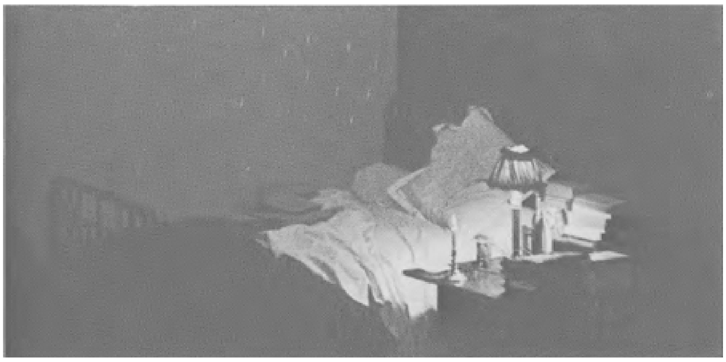
Natuurlijk ligt het bij Nescio weer anders dan bij Proust. Bij Proust een kiempje thematiek. Bij Nescio vooral een voorproefje van volmaakte stijl. De openingszin van *De uitvreter* kronkelt als een pad in de bergen naar het hoogtepunt aan het eind, het woord waar het op aan komt. De basis is breed, dat lange stuk over de man die de Sarphatistraat de mooiste plek van Europa vond. Het middenstuk aanzienlijk minder compact: een wonderlijker kerel. Aan de top is het ijl: luttele lettergrepen. Het is een bekende retorische truc om opeenvolgende zinsdelen wat te laten aanzwellen in omvang, waardoor ook een aanzwelling van belangrijkheid wordt gesuggereerd op het vlak van de betekenis. Nescio doet precies het omgekeerde, waardoor de stijl puntig wordt, ondanks de kronkeling in de zin. Door het verrassende van die omkering ontstaat ook een licht ironische sfeer.

Dat laatste is nog duidelijker in de onvergelijkelijke beginzin ‘Jongens waren we - maar aardige jongens.’ Hier zit de verassing in het voegwoord ‘maar’. Is er dan een tegenstelling tussen ‘jongens’ en ‘aardig’? vraag je je af, bij zo'n zin. Zeker wel, voor hen die zelf niet tot de categorie ‘jongens’ behoren? En is het niet onbescheiden om het van jezelf te zeggen dat je een aardige jongen was? Vandaar natuurlijk die tweede zin: ‘Al zeg ik 't zelf.’ Dat moet erbij in een cultuurgebied waar tolerantie bestaat, maar niet tegenover kapsones of wat daar maar naar zweemt. Al dat wordt op ironische wijze aan de orde gesteld door dat onverwachte ‘maar’.

Nescio is de ongeëvenaarde kampioen van de makers van openingszinnen. Elke Nederlander kent genoemde eerste zin van *Titaantjes.* Maar die van *Buiten-IJ* vind ik eigenlijk nog mooier. ‘Bavink en Bekker liepen voorop, daarachter kwam Kees in z'n eentje, mij hadden ze met Hoyer opgescheept.’ Door de syntactische structuur alleen al zie je het gezelschap lopen door de polders achter Ransdorp en Durgerdam,

waar Rembrandt eens zat te tekenen en wij nu in de buurt wonen. Bavink en Bekker, parmantig in een kort zinnetje, zelf gekozen koppel. Zoals Kees heeft gekozen om in z'n eentje te lopen. Dat zie je aan de bedrijvende vorm van het werkwoord. En aan de lijdende vorm van het werkwoord in het derde zinsdeel zie je dat iemand binnen dat laatste rot zich als een lijdend voorwerp voelt. De vorm van de zin is een beeldend teken. Iconiciteit heet dat, met een semiotische term; dat is een verleidende kracht, een hidden persuader in een tekst.

Juwelen van openingszinnen zijn er bij Nescio tot in zijn kortste verhaaltjes, *Mene Tekel* (Weer was de langste dag voorbij), *Vae Victis* (Jaar in, jaar uit vloeiden de onzichtbare rivieren naar het ondergrondsche meer van den haat), *Een lange dag* (We zaten tegenover elkaar in den trein naar Uitgeest, Sam en ik). Maar *Dichtertje*, dat vol zit met prachtig proza, heeft een beginzin van niks. Gelukkig maar, misschien, anders zou Nescio's volmaaktheid op dit punt ons benauwen.



Heel lang ben ik vroeg naar bed gegaan.

En de Nederlandse debuten van de laatste twee jaar? Ik kan daar kort over zijn. Het beste debuut - ik kan daar moeilijk tegenspraak over dulden - was *Havinck* van Marja Brouwers. De eerste zin luidt: ‘Hij moet de verkeerde uitgang genomen hebben’. Dat is meesterlijk. Op het letterlijke niveau van de vertelling betekent het dat Havinck ongewild een sliert grauwe rook omhoog ziet kruipen uit een aan de voorkant onzichtbare schoorsteen van het crematorium. Daar wordt zijn vrouw verbrand, na haar zelfmoord. De zin heeft ook een metaforische betekenis, geloof ik: Havinck doet iets verkeerd met zijn leven en de levens van anderen, ook al denkt hij dat hij onaangetast is. ‘Onaangetast.’ Zo luidt in deze debuutroman de laatste zin. Een heel mooie, overigens, maar daar hadden we het deze keer niet over.

[Nummer 141]

Eerste en laatste verklaring van Umberto Eco

Er is een krant geweest die geschreven heeft, dat het feit dat ik niet aanwezig was bij de Amerikaanse première van de film, betekende dat ik het er niet mee eens was. Ik was echter op die dag in Denemarken om een eredoctoraat te krijgen. Hopelijk wil men mij dit vergeven, maar ik moet er op wijzen dat er onontkoombare prioriteiten zijn en dat ik vóór alles hoogleraar ben.

De film die op mijn boek gebaseerd is, komt momenteel in tientallen landen uit en in elk land zijn er kranten en radio- en televisie-omroepen die bijzonder geïnteresseerd schijnen te zijn in de vraag of de schrijver van het boek tevreden is over de film of niet. Als ik ook maar één keer aan dat soort gevraag zou toegeven, zou ik minstens een jaar lang geen leven meer hebben. Ik weiger in te gaan op deze vorm van kannibalisme en op elk verzoek tot opheldering zal ik antwoorden met een fotokopie van deze verklaring, de eerste en de laatste over dit onderwerp.

Een andere reden waarom ik het niet meer over de film wil hebben, komt voort uit mijn respect voor Jean-Jacques Annaud. Een boek en een film zijn twee verschillende dingen, van verschillende makers en het is goed dat beide een eigen leven leiden. Annaud is er niet op uit om een andere interpretatie van mijn boek te leveren naast de interpretatie die hij geleverd heeft door er een film van te maken. En ik geloof dat Annaud het niet leuk zou vinden als ik me opwierp om interpretaties van zijn film te leveren (hoe dan ook zal men al begrepen hebben dat ik me zelfs niet heb opgeworpen om interpretaties te leveren van mijn eigen boek). Annaud heeft besloten om zijn film in de aftiteling te presenteren als een ‘palimpsest van De naam van de Roos’. Een palimpsest is een manuscript dat ooit een oorspronkelijke tekst bevatte op perkament, dat glad gewreven is om er een andere tekst op te schrijven. Aangezien het om twee verschillende teksten gaat, zou de schrijver van de eerste tekst op verzoek ertoe gebracht kunnen worden om de verschillen te illustreren. De massamedia-roddel zou meteen in zulke voor de hand liggende observaties het bewijs zien, dat iemand zich ervan distantieert. Mijn vriendschap en bewondering voor Annaud zouden zo'n misverstand niet kunnen verdragen.

Als ik zeg dat ik het labyrint goed vond, zal iemand eruit afleiden dat ik de kerk afkeur; als ik zeg dat ik bijzonder getroffen was door de verhouding tussen Adso en Guglielmo, zal iemand insinueren dat de verhouding tussen Guglielmo en Jorge me maar niks bevallen is. Als ik zeg dat ik bepaalde figuren echt herkend heb en dat andere figuren anders waren dan ik me had voorgesteld, zal iemand daaruit afleiden dat Annaud me niet goed begrepen heeft. Terwijl de manier waarop een schrijver zich een figuur voorstelt niet dezelfde manier is als waarop de tekst hem presenteert of de manier waarop de lezers zich er een voorstelling van maken op basis van de tekst. Ik ben een onbetrouwbare toeschouwer. Ik moet zwijgen.

Om degenen gerust te stellen die wellicht door de kwestie geobsedeerd zijn, kan ik alleen maar meedelen dat ik contractueel het recht had om de film te zien zodra hij klaar zou zijn en te beslissen of ik het goed vond dat mijn naam gehandhaafd zou worden als schrijver van de inspiratiebron of dat ik hem terugtrok, omdat de film naar mijn oordeel onaanvaardbaar was (ik wil erop wijzen dat er voor mij aan die

beslissing geen enkel materieel voordeel vastzat). Mijn naam is gebleven en iedereen moet er maar de gepaste conclusies uittrekken. Wat helemaal niet betekent, dat ik denk dat de film hetzelfde zegt als het boek. Dat gaat maar voor een deel op, niet helemaal. Het boek is op een bepaalde manier gelezen, geïnterpreteerd. En het is geen verbale interpretatie in dezelfde taal als die van het boek, maar in een taal die vóór alles visueel is. In een film heeft de hemel een bepaalde kleur (en daar gaat een bepaalde suggestie van uit), terwijl er in het boek helemaal geen sprake was van die hemel; in de film worden de dingen noodzakelijkerwijs tegen achtergronden gezet die het boek onvermeld liet. Hoe had men zulke fatale verschillen kunnen voorkomen? Waar aan toegevoegd moet worden dat er uiteraard keuzes gemaakt moeten worden, als je een boek van vijfhonderd bladzijden dat stampvol discussies zit over de leer van de kerk, wilt vertalen in een voorstelling van twee uur. Juist omdat ik die keuzes niet zou kunnen maken, heb ik niet willen meewerken aan het scenario. Ik heb geaccepteerd dat iemand het op zíjn manier las.

Ik geef één voorbeeld, waarbij het dan nog niet eens gaat om een keuze van de lezer, maar om noodzakelijke redenen van technische aard. Mijn Adso is een benedictijn die een franciscaan volgt en ik geloof dat dat verschil in het boek belangrijk is. Maar Annaud zat met tachtig benedictijnen die allemaal in het zwart gekleed gingen en als hij Adso ook in het zwart gestoken had, zou Adso in die grote hoop niet meer te herkennen zijn geweest. Dus heeft hij besloten er een franciscaan van te maken, met grijze kleren aan zoals Guglielmo. Annaud had gelijk: mijn Adso was een benedictijn omdat hij vertelde als een benedictijn, maar zijn Adso vertelt nooit wat, hij handelt en zo heeft het verschil niet meer zoveel zin. Maar ik geloof dat de Adso van Annaud dezelfe schaamtegevoelens en onzekerheden heeft als de mijne, behalve dan dat hij die toont op zijn gezicht en niet met woorden.

De Adso van Annaud bevalt me, misschien wel juist omdat hij voor een deel anders is dan de mijne. Adso ziet aan het eind het meisje terug, het lukt hem niet met haar te praten, hij verwijdert zich en zegt, buiten beeld, dat hij niet eens de naam kent van de enige aardse liefde die hij gekend heeft. Dat gebeurt ook in het boek, maar veel eerder. Dat die episode verplaatst is naar de einde, betekent zonder meer dat je een bepaalde interpretatie in de hand werkt. Maar Annaud had me verteld, dat in het boek helemaal verklaard wordt waarom een jonge monnik de herinnering aan zijn enige misstap moet uitwissen, terwijl Adso in de film een verleider zonder spijtgevoelens zou hebben geleken. Daarom is het verhaal veranderd om de betekenis van het uitwissen van die herinnering te redden. Die beslissing van de regisseur begrijp ik.

Valentina Vargas, Ron Perlman, Jean-Jacques Annaud, F. Murray Abraham, Umberto Eco

Ik zal de film nog eens gaan zien en proberen of ik de onschuld kan bereiken van een toeschouwer die niet aan het boek denkt. En ik zal het onfatsoenlijk, brutaal, gemeen en vulgair vinden als iemand me ook nog maar één vraag durft te komen stellen.

(Uit: l'Espresso, 19 oktober 1986)

Hans D. Baumann en Arman Sahihi

Anno domini 1327
De historische achtergrond van De Naam van de Roos

Waarin pausen en keizers, ketters en inquisiteurs, boeren en monniken een rol spelen en wij vernemen waarom er in het klooster van Abbone een ontmoeting van de delegaties plaatsvond.

Om de geheimzinnige missie te begrijpen die William van Baskerville in Noord-Italië tot een goed einde moest brengen, moeten we het een en ander van de politieke achtergronden in het jaar 1327 weten. Wat was het doel van de ontmoeting tussen franciscanen en gezanten van de paus in het cluniacenser klooster dat we uit *De naam van de roos* kennen? Waarom werd Michael van Cesena, de ordegeneraal, naar paus Johannes XXII in Avignon ontboden? Wat hield de zogenaamde armoedekwestie binnen de orde in? Waarom koos de Duitse keizer, Lodewijk de Beier, in de strijd tussen de paus en de franciscanen de kant van de radicale voorstanders van de armoede? Welke taken had de inquisitie? Hoe leefden de mensen in 1327?

Wie Eco's roman heeft gelezen, zal enkele van deze achtergronden misschien nog in zijn hoofd hebben. Waarom dan dit artikel, als Eco zelf al over dit alles heeft verteld? Willen we de auteur op de vingers kijken of hij alles wel juist heeft weergegeven; of hij gebeurtenissen eventueel zo heeft verdraaid dat ze in zijn kraam pasten? Nee, zeker niet. Alles wat zich bij Eco buiten de kloostermuren afspeelt, is onvervalste geschiedenis. Maar in de eerste plaats is zijn historische beschrijving nogal over het hele boek verspreid - nu eens een passage over Ubertino da Casale, dan weer een paar woorden over Johannes XXII of een verslag van de terechtstelling van fra Dolcino, enzovoorts. Een samenvatting zou alles iets overzichtelijker kunnen maken. In de tweede plaats zijn er zekere zaken het vermelden waard die een begrip van de onderlinge verbanden vereenvoudigen, maar in het boek niet ter sprake komen. En ten slotte heeft niet iedere bioscoopbezoeker de roman gelezen.

Eco heeft in zijn *Naschrift bij De naam van de roos* geschreven dat hij zijn boek als een historische roman beschouwt. Het gaat niet om een fantastische legende, zoals misschien de Artur-legende; daarom is de film ook geen equivalent van John Boormans *Excalibur. De naam van de roos* is fictieve geschiedenis; maar niet in die zin dat de auteur zich voorstelt wat er bijvoorbeeld zou zijn gebeurd als paus Celestinus in 1294 niet al na een paar maanden was afgetreden. De geschiedenis had dan een heel ander verloop gehad en daar had men ook over kunnen schrijven.

Roman en film zijn meer in die zin fictieve geschiedenis dat er een leemte wordt ingevuld waarvan we niets weten. ‘Beslissende gebeurtenissen zijn de gewrichten van de geschiedenis,’ schreef de historicus Demandt; Michael van Cesena's besluit om naar Avignon te gaan is zo'n gewricht. Om de week voor zijn reis te reconstrueren zijn we op onze fantasie aangewezen. We kennen de voorgeschiedenis (hij werd door de paus ontboden) - we weten ook wat erna gebeurde (begin december 1327 is hij in Avignon). In de tussentijd is er binnen de orde ongetwijfeld druk overleg gepleegd; wanneer, waar en met wie - dat weten we niet.

Wat er in die week voor Michaels reis naar Avignon gebeurd zou *kunnen* zijn; dat is het onderwerp van de roman en de film. Dat het dan uiteindelijk om veel meer

gaat dan deze samenkomst, om een reeks moorden en de tweede *Poetica* van Aristoteles, om ketters en inquisitie, om liefde en tekens, dat is een heel andere zaak. Het procédé om dergelijke leemten met fantasie op te vullen en zich zo op een aannemelijke manier in de geschiedenis in te leven is niet nieuw. De Griekse geschiedkundige Thucydides heeft al in de 5e eeuw voor Christus laten zien hoe dat in zijn werk gaat. In zijn achtdelige beschrijving van de Peloponnesische oorlogen moest hij naast zijn eigen ervaringen op de verhalen van oog- en oorgetuigen afgaan. Omdat hij wist hoe de gebeurtenissen uiteindelijk afliepen, *moesten* de gesprekken van de optredende politici, bijvoorbeeld van Pericles of Cleon, bepaalde inzichten, eisen en doelstellingen bevatten om het verloop van de geschiedenis te kunnen reconstrueren; ongeacht of hij daar al dan niet bewijzen voor vond. Waar leemten bleven, moest het nodige worden verzonnen. Gezien als een quasi-historisch verslag maakt *De naam van de roos* exact van deze methode gebruik. Met zinnen zoals ze in 1327 uitgesproken hadden kunnen worden, krijgt de huidige lezer of bioscoopbezoeker een beeld van de late middeleeuwen gepresenteerd.

De boeren en hun landheren

De middeleeuwse maatschappij steunt op de boeren. Zonder hun inspanning is zij ondenkbaar. In de ogen van de heersende adelstand lag dat uiteraard heel anders; en aangezien de geletterden uitsluitend uit hun stand voortkwamen, is alleen hun visie overgeleverd. De politieke schrijvers van die tijd verdelen de maatschappij in drie standen: in degenen die bidden, degenen die het zwaard voeren en degenen die werken. Soms gebruiken ze prenten die dit moeten illustreren en wijzen ze bijvoorbeeld op de hiërarchie van de engelen of van het lichaam met zijn ledematen en organen. Wanneer William deze struc-

tuur aan Adson uitlegt, heeft hij het over een kudde die door herders wordt geleid en door honden bijeen wordt gehouden. Deze vergelijking is niet zeer ‘democratisch’; zijn vriend Marsilius van Padua zou er niet erg tevreden mee zijn geweest - maar voor die tijd is ze wel degelijk juist.

De geestelijken, de edelen en de boeren (later ook de stedelijke burgerij) - in de middeleeuwen behoorde de mens tot een van deze drie maatschappelijke standen. Zijn plaats werd door zijn geboorte bepaald en - stond onwrikbaar vast. Tenslotte kwam deze structuur in de ogen van de mensen van die tijd van God en had God het zo gewild.

De val van het Romeinse rijk, de inval van de Germaanse stammen, de tijd van de Volksverhuizingen: door dit alles hadden klassieke cultuur en economisch bestel hun betekenis verloren. Grotere steden, verkeersverbindingen en de handel met verre landen speelden voorlopig geen rol meer, een centrale macht bestond niet meer of was ver weg en oefende geen invloed van belang meer uit. Het dorp werd de belangrijkste nederzettings- en gemeenschapsvorm en de grond kwam in het bezit van feodale landheren. De Germaanse veldheren en koningen hadden het land onder de voormalige adellijke stammen verdeeld, nadat hun volken zich op een vaste plek hadden gevestigd en de veeteelt ten behoeve van de landbouw sterk hadden beperkt. Met veel inspanning werd weer een functionerende landbouw op poten gezet, maar de opbrengsten bleven nog eeuwenlang uiterst bescheiden. Mislukte oogsten en de erop volgende hongersnoden waren schering en inslag, een grootschalige organisatie voor het opslaan van voorraden bestond nog niet. Daar komt bij dat het bij veel levensmiddelen niet eens mogelijk was ze langere tijd op te slaan. Vlees kon dan wel in de pekel worden gelegd, maar zout was duur.

Met de voedselvoorziening was het dienovereenkomstig slecht gesteld, vooral voor de boeren. Men leefde voornamelijk van graan dat men in de vorm van brood, pap of een soepachtig bier nuttigde. Dit werd soms aangevuld met groente en later ook wel eens met vlees. De adel stond er door zijn privileges op de jacht wat betreft de vleesvoorziening aanmerkelijk beter voor. Melkprodukten waren relatief zeldzaam, omdat de teeltgrond voor het menselijk verbruik net voldoende was; grotere kudden koeien waren er daarom niet, schapen en geiten kwamen wel voor. De belangrijkste reden voor deze voedselsituatie was de - naar huidige maatstaven - ongelooflijk slechte verhouding tussen het gebruikte zaaigoed en de opbrengst van de oogst. Terwijl een Noordeuropese boer gemiddeld een verhouding van 1:30 haalt, lag die toentertijd zo ongeveer bij 1:3. Bovendien waren de opbrengsten nogal wisselend (zo lag de verhouding in een dorp in Bourgondië in 1380 door het gunstige weer bij 1:10 en het jaar daarop slechts bij 1:3,3).

Ondanks de vruchtwisseling en het twee- of drieslagstelsel probeerde men vooral door rooiing en het ontginnen van nieuwe landbouwgronden tot hogere opbrengsten te komen. De noodzaak hiertoe ontstond onder andere door de sterke toename van de te verzorgen bevolking. Zo blijkt een dreigende milieucrisis door de ontbossing een verrassende parallel tussen het begin van de 14e eeuw en onze tijd. De oorzaken zijn veelvoudig: behalve de reeds genoemde ontginning zijn er de kudden geiten met hun onstilbare vraatzucht, maar vooral ook het gebruik van effectievere zagen bij het rooien van de bomen. Enorme hoeveelheden hout worden als bouw- en brandstof verbruikt. De historicus White maakt melding van de klacht van een Engelse kroniekschrijver uit het begin van de 14e eeuw dat de grote vraag naar lange balken

voor molenwieken een van de belangrijkste oorzaken van de kaalslag van de bossen is. En Demandt schrijft het overleven van de Duitse bossen na het mislukken van de Boerenoorlogen toe aan het feit dat alleen de vorstelijke privileges op de jacht radicale ontbossing konden verhinderen.

Bij de eenzijdige en vaak ontoereikende voeding, plus het zware werk en de talrijke ziekten kan de gemiddelde levensverwachting van de mensen niet hoog zijn. Statistisch kon een kind in de middeleeuwen op een levensduur van zo'n dertig jaar rekenen. Als we daar de belangrijkste personen die in *De naam van de roos* voorkomen tegenover stellen zien we dat zij aan hun maatschappelijke positie als hoge geestelijke een aanzienlijk langer leven te danken hebben: William wordt een man van ‘ongeveer vijftig lentes’ genoemd, de abt Abbone had in zijn jeugd de dood van de heilige Thomas meegemaakt en moet in 1327 dus zo'n 70 jaar zijn. Ook de historisch te verifiëren personen bereikten een hoge leeftijd: paus Johannes XXII werd op zijn 72ste tot paus gekozen en hij stierf toen hij 90 was, Ubertino da Casale moet tegen de honderd zijn geworden en Bernard Gui stierf op zijn 71ste (in 1331 en niet zoals in de film in 1327).

Met het oog op de tegenwoordig gebruikelijke opbrengsten van de landbouw - zeker onder de indruk van berichten over de vernietiging van onvoorstelbare hoeveelheden levensmiddelen om de prijzen op peil te houden - moet men zich er rekenschap van geven dat een maatschappij alleen kan functioneren als er voor de leden van de gemeenschap voldoende voedsel wordt geproduceerd. Er kunnen pas mensen in niet-boerenbedrijven gaan werken als de boeren meer voedsel produceren dan ze zelf verbruiken. Maar in de middeleeuwen lag deze verhouding zelfs in vruchtbare gebieden zodanig dat op elke tien mensen die landarbeid verrichtten, er maar één was die zich ergens anders mee bezig kon houden. (Halverwege de vorige eeuw was ongeveer de helft van de bevolking in de landbouw werkzaam, tegenwoordig is dat nog slechts 1,4%.)

Maar denk nu niet dat deze ene (die door de tien anderen als het ware werd vrijgesteld) een ambachtsman was. De smeden, pottenbakkers of timmerlieden waren over het algemeen daarnaast ook als kleine boer werkzaam. De boeren beulden zich voornamelijk voor de smalle bovenlaag van adel en geestelijkheid af. Wanneer spelende kinderen de zwaarddragers uit die tijd bij voorkeur roofridders noemen, slaan ze de spijker op de kop. Tot de 10e eeuw had de bewapende adel inderdaad nog de taak om vijandelijke aanvallen die van buitenaf kwamen, af te weren - en zo de boeren een daadwerkelijke bescherming te bieden. Na afloop van de Volksverhuizingen in het

vroeg middeleeuwse Europa kwam daar een duurzame verandering in. De vijanden van buiten bleven weg, maar de wapens en de luxueuze aanspraken verdwenen niet. Bovendien viel de buit die uit al die oorlogszuchtige twisten werd gesleept weg. Lag het niet voor de hand om dan maar in eigen land in de behoeften te voorzien? 'Wat ze nu nog slechts af en toe bij de heidenen konden halen, begonnen ze van het "plebs" te eisen, het "wapenloze volk",' schrijft Georges Duby. Voor een deel kwam deze uitbuiting van de boeren tot stand door de rechtsverhouding van grondbezit en lijfeigenschap, voor een deel ook door regelrechte rooftochten van de ridders en hun volgelingen.

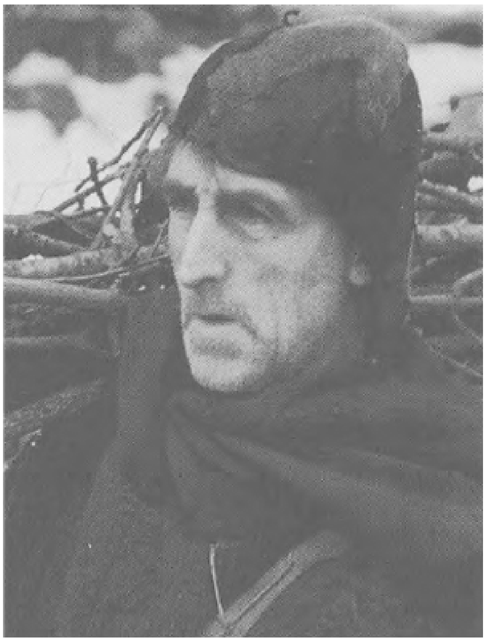
De geestelijken, die zelf vrijwel uitsluitend uit de adelstand afkomstig waren, kwamen zo in een tweestrijdige situatie. Aan de ene kant leefden ze zelf van de opgelegde extra belastingen van de boeren en aan de andere kant waren roof, moord, verkrachting en brandstichting nauwelijks met hun christelijke leer te verenigen. Zo werden er door de overheid steeds weer vredesregelingen afgekondigd die ten doel hadden de boeren tenminste op bepaalde tijden of op bepaalde plaatsen tegen de hebzucht van de edelen te beschermen. Men kende de vormen *godsvrede* en *landvrede.*

Maar over het algemeen was de religieuze druk op de boeren effectiever: door hen te verzekeren dat hun offer van zware, lichamelijke arbeid een uiterst gunstige uitwerking op hun zieleheil zou hebben, kon de produktiviteit in zijn geheel worden verhoogd. Zo kwamen adel en geestelijkheid ondanks de beperkingen van de vredesregelingen aan hun trekken. De ideologie van de waarde van werk is des te ongeloofwaardiger als degenen die haar verkondigen lichamelijke arbeid zelf als iets oneervols beschouwen. (Er waren kloosters die hier een uitzondering op vormden.) En in bijbelspreuken vond men een uitstekende motivering voor dit alles: 'Ieder mens moet zich onderwerpen aan de overheden die boven hem staan,' schreef Paulus in zijn brief aan de Romeinen (Rom 13:1), 'want er is geen overheid dan door God en die er zijn, zijn door God gesteld.'

In de tijd waarin *De naam van de roos* speelt, heeft de middeleeuwse economie zich al zo ver ontwikkeld dat het geldwezen een belangrijke factor is geworden; doordat de overheid de waarde van het geld bepaalt, zijn er aanzienlijke manipulaties mogelijk die de financiële situatie van de heersers ten goede komen. Daarbij komt nog een enorme bevolkingsgroei. Steeds meer kleine boeren raken door alle ellende zwaar in de schulden bij hun landheren; anderen vluchten naar de steden en vormen daar een proletariaat dat in de bedrijven van de gegoede burgerij in loondienst werkt - een vorm van arbeid die zo nog niet eerder had bestaan.

Maar uit de nood groeien ook de eerste tegenkrachten. Geheel conform de tijd vinden ze hun motivering in de religie. Zo vertelt de kroniekschrijver Jean Froissant over het ontstaan van een boerenopstand: 'Deze kwade lieden begonnen in de genoemde streken in opstand te komen, omdat men hen, zo zeiden ze, in slavernij hield en er bij het ontstaan van de wereld geen slaaf was geweest en dat die er ook niet zou mogen zijn, tenzij hij zijn heer zou verraden, zoals Lucifer God had verraden. Maar zij waren nu eenmaal niet van dat formaat, want zij waren geen engelen of geesten, maar mensen, net zo geschapen als hun heren en ze werden als dieren behandeld. Deze toestand wilden en konden ze niet meer accepteren...' 'Toen Adam groef en Eva spon - waar was toen de edelman?' De toenmalige maatschappij had haar materiële rijkdom aan het werk van de boeren te danken - hun onderdrukking leidde tot het ontstaan van ketterse bewegingen en de sociale springstof die het rad

van de geschiedenis verder stuwde. ‘Wat ieder individu wil, wordt door alle anderen verhinderd,’ schreef Friedrich Engels ooit, ‘en wat eruit voortkomt is iets wat niemand heeft gewild.’



Eén van de boeren

De monniken: bidden en heersen

Ook de kloosters zijn een onderdeel van de feodale heerschappij. De abt is de heer van de omliggende landerijen en tevens van de boeren die ze beheren. Hij heeft, als elke feodale heer, ook de rechterlijke macht in handen. Het klooster heeft het recht om van de boeren een belasting in de vorm van *tienden* te innen. De twisten over deze tienden zullen verschillende eeuwen voortduren: van Karel de Grote - dit was de belangrijkste reden waarom de Saksen zich zo hardnekkig tegen zijn pogingen om hen te bekeren verzetten - tot de Franse revolutie - toen deze uitbrak waren er zesduizend geschillen over de tienden bij de rechtbanken in behandeling.

Jacques Fournier, de bisschop van het Zuidfranse Pamiers en collega-inquisiteur van Bernard Gui, stelde in 1311 en 1323 voor de boeren in zijn gebied vast dat zij

het tiende deel van de produkten van hun kudden moesten afgeven, plus een achtste deel van de graanoogsten. Geen wonder dus dat er niet alleen van boerenopstanden tegen wereldlijke heersers sprake is, maar steeds vaker ook tegen kloosters - zo was er rond 1250 bijvoorbeeld de mislukte opstand van de Normandische boeren uit Verson tegen de monniken van de abdij Mont Saint-Michel.

Ook Abbone, de cluniacenser abt in *De naam van de roos*, laat de tienden innen. Zo is er in de film een scène waarin de boeren uit de omliggende dorpen op de binnenplaats van het klooster in de rij staan te wachten om hun belasting aan Remigio, de cellarius, af te dragen. Alle geestelijken voorzien op deze manier in hun levensonderhoud: bisschoppen, priesters en monniken, in elk geval degenen die in kloosters leven. De bedelorden die in de 13e eeuw ontstaan, hebben officieel geen recht op dit soort belasting. Daarom zijn ze bij het volk veel geliefder en krijgen ze vrijwillige bijdragen in de vorm van aalmoezen.

Oorspronkelijk moesten de tienden in vieren worden gedeeld: een kwart voor de bisschop, een kwart voor de priester, een voor de bouw van de kerk en een voor de armen. Maar in de loop der tijd bleef er voor de armen niets en voor de kerken heel weinig over, omdat de bisschoppen en de priesters (respectievelijk monniken) alles voor zichzelf hielden. Hun bijdrage aan de pauselijke schatkist komt later nog ter sprake.

Een geestelijk ambt is over het algemeen zeer lonend, omdat het aan vaste inkomsten is verbonden. Al spoedig werden de prebenden dan ook het onderwerp van corruptie en relaties; de pausen kondigden halfslachtige en absurde beperkingen van de levendige handel af - dat bijvoorbeeld een bezitter niet meerdere prebenden mocht hebben, of dat hij niet jonger dan 7 jaar mocht zijn. Maar deze voorschriften worden voortdurend genegeerd; bovendien verdient de pauselijke curie aan de verkoop van prebenden en de opbrengsten mogen er zijn, dus hij heeft geen enkel belang bij veranderingen. Ook het celibaat van de priester komt niet alleen uit de kuisheidsgelofte (concubines werden al heel lang getolereerd) voort, maar verhindert dat de eigendommen van de Kerk door verdeling van de nalatenschap en het toespelen van gelden aan de eigen kinderen konden afnemen.

Daarbij werd de handel met geestelijke ambten en het vragen van giften voor de priesterwijding sinds het concilie van Tours in 567 niet alleen als heiligschennis, maar ronduit als heresie (ketterij) bestempeld. Dat wordt simonie genoemd; in *De handelingen der Apostelen* in het *Nieuwe Testament* wordt over een magiër met de naam Simon gesproken die geld voor zijn wijding zou hebben geboden. De officiële verdoeming van deze misstanden wordt weliswaar op het concilie van Reims in 1049 herhaald, maar op de praktijk heeft dat weinig invloed.

Niet alleen de bisschopsstoelen en pastoorsplaatsen worden in die tijd op dergelijke wijze toegewezen, maar dikwijls ook de waardigheid van abt. De jongere zonen van de hogere adel, die bij de erfopvolging toch niet veel te verwachten hebben, kunnen zo tenminste in de kerkelijke hiërarchie een belangrijke plaats innemen. Ze worden van materiële zorgen gevrijwaard zonder dat ze de familie tot last zijn. Een van de - voor de monnikenorden negatieve - gevolgen hiervan is dat deze abten geen belang bij een groot aantal monniken in hun klooster hebben, want hoe groter dat aantal hoe groter de noodzakelijke uitgaven.

Abbone van Fossanova, de abt van het klooster in *De naam van de roos*, staat aan het hoofd van een cluniacenser klooster met ongeveer zestig monniken (zie blz. 110). De cluniacensers leidden hun naam van het Franse klooster Cluny af, een benedictijner abdij, vanwaar sinds het begin van de 10e eeuw wezenlijke initiatieven voor een uitbreiding van het monnikenwezen uitgingen. Weliswaar had Augustinus al een regel voor monniken geformuleerd; maar de in feite belangrijke ontwikkeling volgt de regel van Benedictus, die zijn regel in de 6e eeuw had opgesteld. Zo zijn benedictijnen en cluniacensers voor een groot deel identiek aan elkaar - de tweede is een meer reformatorische, machtiger en sneller groeiende aftakking van de eerste.

Deze kloosters zijn op verschillende manieren zelfstandig. Ze zijn financieel onafhankelijk omdat ze van de belasting van hun boeren leven. Ze vielen toch al niet onder de wereldlijke rechtspraak, maar sinds de besluiten van paus Benedictus VIII in 998 ook niet meer onder de bisschoppelijke gerechtshoven. Ondanks verscheidene pauselijke decreten was er ook in de innerlijke structuur van de orde geen mogelijkheid de zelfstandigheid van de kloosters en hun abten aan te tasten.

Abbone's voorbeeld - zowel qua naam als qua gedrag - is de in de 10e eeuw levende Abbone van Fleury, abt van de benedictijner abdij van Fleury-sur-Loire, waar de relikwieën van de heilige Benedictus worden bewaard (daarvoor bevonden ze zich in het door Benedictus gestichte klooster Monte Cassino en waren daar weggeroofd). Abbone van Fleury was een voorvechter van deze autonomie. Hij streed met de macht van het woord tegen de idee dat bisschoppen zich met de zaken van de monniken zouden kunnen bemoeien. Over zijn inspanningen voor de opbouw van een bibliotheek zal elders worden gesproken - ook wat dat betreft staat hij model voor ‘onze’ Abbone.

De benedictijnen hadden, zoals Georges Duby schrijft, al in de 6e eeuw voor de versterking van het verzet tegen de verdorven wereld de structuur van de Romeinse legioenen overgenomen. Bijna 800 jaar later is het sociale milieu zo veranderd dat er voor de handhaving van de kerkelijke macht andere instrumenten moeten worden gebruikt of bedacht. In het begin van de 14e eeuw spelen de steden - vooral in Noord-Italië - weer een belangrijke rol. Door de handelsbetrekkingen maken veel burgers lange reizen, hebben een open oog voor de wereldse zaken en zijn ontwikkeld. Niet alleen bij de uitgebuite boeren, maar ook onder hen vinden ketterse gedachten een gewillig oor.

Om de aanspraken op de heerschappij van de Kerk te garanderen komen de nieuwe orden van de franciscanen en dominicanen op het juiste moment. Bij beide ligt het zwaartepunt van hun bezigheden in de steden, dat geldt

zowel voor de bedelende minderbroeders als voor de predikers van de orde van Sint Dominicus. De laatsten wijden zich van het begin af aan (1215) aan de bewuste bestrijding van de ketterij - vandaar dat William van Baskerville hun naam spottend, maar niet zonder respect tot *domini canes* (waak-honden van de Heer) verbastert. Lang niet iedereen die tot de nieuwe bedelorden toetreedt, kan vanwege zijn afkeer van de zondige wereld op respect van zijn tijdgenoten rekenen. De troubadour Pierre Cardinal scheldt op de ‘bedelmonniken die de mensen onder dekking van hun mantel voor de gek houden en zich op hun kosten van voedsel voorzien. Daarom gaan er zoveel schooiers en nietsnutten het klooster in.’ De abt Caesarius van Heisterbach had al eerder vastgesteld dat er niet uitsluitend eerzame motieven aan het toetreden tot een orde ten grondslag liggen, maar dat er bijvoorbeeld misdadigers waren die zich uit angst voor hun straf in een monnikspij hulden. Veel pausen dachten daar waarschijnlijk net zo over; door het Lateraanse concilie van 1215 werd tevergeefs een verbod op de vorming van nieuwe, niet bevestigde orden uitgevaardigd. In 1274 werden door het tweede concilie van Lyon behalve de dominicanen en de franciscanen alleen de augustijner heremieten en de karmelieten als bedelorden erkend.

Zelfs in de oude regel van de benedictijnen klinkt dit wantrouwen al door. De heilige Benedictus had daarin vastgelegd: ‘De... tehuislozen (monniken) trekken hun hele leven door de wereld en zijn steeds enkele dagen in de kloosters te gast. Altijd rusteloos, nooit bestendig, aan hun egoïsme en de tijdgeest overgeleverd, zijn deze tehuislozen als groep erger dan de lieden zonder regel. Om nog maar te zwijgen over de erbarmelijke levenswandel van zo'n monnik.’ Men moet deze zinnen uit het eerste kapittel van de regel kennen om Abbone's afkeer van zowel de franciscanen als de dominicanen te begrijpen. William neemt zijn voorkeur voor de luisterrijke godsverering op de hak en Bernard Gui trekt als inquisiteur zijn macht als abt in twijfel. Desondanks zijn ze gasten van zijn klooster en over hen zegt het 53ste kapittel van de regel: ‘Een ieder bewijze men de nodige eer. Met name zorge men goed voor geestelijken, monniken en pelgrims.’ Maar William kan zijn onderzoek alleen dankzij de uitdrukkelijke toestemming van de abt beginnen, want vervolgens wordt gesteld: ‘Alleen met toestemming voege men zich bij de gasten om met hen te praten. Men groet hen beleefd. Dat is voldoende.’

Enkele andere fragmenten uit de regel van de benedictijnen kunnen tot een nog beter begrip voor het gedrag van Abbone leiden. Wat de regel over de lach zegt, komt in het volgende artikel ter sprake. In het tweede kapittel van de regel staat: ‘Ernstige vergrijpen zal hij (de abt) geenszins negeren. Hij vat ze onverwijld bij de horens en roeit ze zo goed als hij kan met wortel en al uit. Anders zal God het huis verlaten en schande over hemzelf brengen.’ Het zesde kapittel eist: ‘In verband met het belang van het kloosterlijke zwijgen mag men de monnik slechts bij uitzondering toestemming tot het voeren van een gesprek geven, zelfs als het om goede, vrome, opbouwende gesprekken gaat.’ Het 31ste kapittel legt de cellarius van het klooster, de beheerder van het gemeenschappelijke bezit, de verplichting op: ‘Alle eigendommen van het klooster moet hij hoeden als waren ze van God zelf.’ Remigio gaat iets royaler met de goederen van het klooster om als het erom gaat zijn vleselijke lusten te stillen. Daarbij zou hij het zevende kapittel over de nederigheid toch hebben moeten kennen, waarin kort en bondig wordt gesteld: ‘God ziet ook de begeerten van het vlees: “Je kent al mijn verlangens”. Hoed je voor slechte begeerten: de dood loert op de drempel van de lust.’

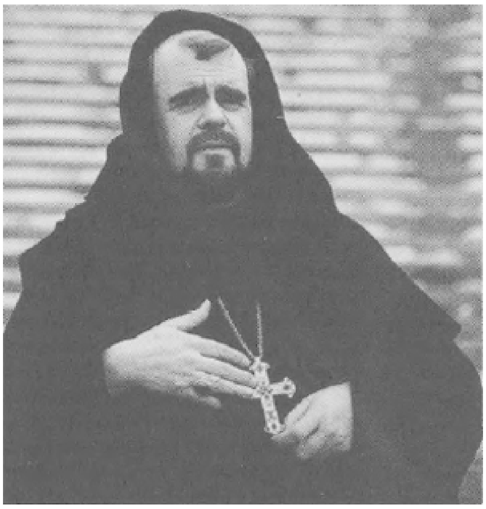
De regel van de armoede, die in *De naam van de roos* bij de onenigheid tussen de franciscanen en Johannes XXII zo'n belangrijke rol speelt, is voor de benedictijnen al vanzelfsprekend. In kapittel 33 staat onder het opschrift ‘Geen eigendom voor monniken’: ‘In het klooster is één ding heel belangrijk: (privé) eigendom beschouwen wij als het *tegengestelde* van het in de schriftelijke bronnen vastgelegde monnikenideaal... Men zal geen, maar dan ook absoluut geen (privé) bezittingen hebben.’

In 1215 hadden de beide stichters van de orden Franciscus en Dominicus elkaar naar aanleiding van het Lateraanse concilie ontmoet en vriendschap gesloten. Maar in de jaren voor 1327 is daar niets meer van te merken. De spanning tussen de orden is zo hoog opgelopen dat het in 1323 door Johannes XXII heilig verklaren van de dominicaan Thomas van Aquino en de hieraan verbonden waardering van zijn leer zonder meer als een bewuste kerk-politieke provocatie van de franciscanen moet overkomen.

De orde van de heilige Franciscus

Omstreeks 1200 hebben drie mannen een belangrijke religieuze ervaring waar ze hun consequenties uit trekken. Maar de resultaten daarvan zijn volstrekt verschillend. Ze stammen alle drie uit een rijke familie, keren plotseling hun makkelijke, welvarende leven de rug toe, zien af van eigendom en wijden zich geheel aan het geloof. Het zijn Joachim van Fiore, Petrus Waldus en Franciscus van Assisi.

Joachim, van wie men zegt dat hij profetische gaven zou hebben, wordt een abt van de cisterciënser orde. Zijn bedelorde van Fiore wordt door het concilie erkend, maar kan geen noemenswaardige invloed uitoefenen. Ook Waldus probeert bij het concilie een officiële erkenning van de door hem gestichte gemeenschap los te krijgen, maar dit mislukt. Aangezien hij als leek toch blijft prediken, wordt hij veel later geëxcommuniceerd; zijn volgelingen, de Waldenzen, groeien tot een invloedrijke en door de inquisitie onbarmhartig vervolgde ketterse groepering uit. Franciscus mag daarentegen met pauselijke toestemming volgelingen om zich vergaren; zijn orde wordt een belangrijk instrument van de kerkelijke missie. Dat Franciscus in 1228 heilig wordt verklaard, terwijl Waldus in de kerkban wordt gedaan, heeft minder met de leer van hen beiden te maken dan met verschillende (kerk-)politieke situaties. Dat de een als strenggelovig en een voorbeeld wordt gezien en de ander als een ketter, valt niet uit het verschil in hun doelstellingen, maar uitsluitend uit het verschil van de officiële reacties te begrijpen.



Michael Lonsdale speelt Abbo, de abt in De Naam Van de Roos

Joachims rol ligt er tussenin: aan de ene kant bewerkt hij in opdracht van verscheidene pausen commentaren op de bijbel, aan de andere kant ontkomt hij - dertien jaar na zijn dood - maar ternauwernood aan de veroordeling een ketter te zijn geweest. In zijn interpretaties van de heilige schrift komt hij tot de conclusie dat de mensheid drie fasen doormaakt: het tijdperk van de vader, dat eindigt met de geboorte van Christus; het tijdperk van de zoon zal 1260 jaar duren en wordt dan door dat van de heilige geest afgelost. Deze opvattingen worden de kern van latere twisten binnen de franciscaner orde. Na 1240 menen de Spiritualisten, een afgescheiden groepering, zich in Joachims profetieën te herkennen. De strijd om Joachims geschriften wordt politiek explosief als deze in 1254 in Parijs door de franciscaan Gerhard van Borgo San Donnino worden samengevat om vervolgens van een commentaar voorzien als *Evangelium aeternum* te worden gepubliceerd. De verwachte overgang in het nieuwe tijdperk staat tenslotte voor de deur.

Franciscus van Assisi werd in 1182 geboren. Na een ziekte in 1204 kreeg hij verscheidene visioenen en ziet daarop in 1206 af van zijn erfdeel en bezittingen. In 1209 sticht hij zijn orde, waarvan de eerste regel door paus Innocentius III wordt goedgekeurd, in 1223 volgt een tweede versie. Zijn orde noemt hij *fratres minores*, dus minderbroeders of minorieten; een beslist politieke benaming, als men bedenkt dat *minores* in zijn geboorteplaats Assisi de naam van de volkspartij was die tegenover de rijke en voorname *maiores* stond. (In zijn jeugd had Franciscus aan een volksopstand meegedaan.) Hij sterft in 1226 en wordt al twee jaar later heilig verklaard. Laten we onze aandacht met name op de passages in zijn regel richten die over de idee van de armoede gaan. In het tweede kapittel verlangt hij van een ieder die tot zijn orde wil toetreden dat hij ‘alles wat van hem is verkoopt en ervoor zorgt het onder de armen te verdelen’. Hij beschrijft de toegestane kleding - schoenen alleen als het niet anders kan - maar voegt er wel meteen aan toe: ‘Ik waarschuw u en wijs u er dringend op degenen die u zachte en kleurige kleding ziet dragen en kostelijke spijzen en dranken tot zich ziet nemen, niet te verachten of te veroordelen...’ En bij IV en VI wordt duidelijk gesteld: ‘Ik leg alle broeders het strenge gebod op om op geen enkele wijze munten of geld aan te nemen, niet persoonlijk en ook niet door een tussenpersooon,’ en ‘De broeders zullen zich niets toeëigenen, geen huis, geen plek of wat dan ook.’ In zijn testament bekrachtigt hij, waarschijnlijk door de

ergste vermoedens geplaagd, de geldigheid van de regel en beveelt zijn volgelingen ‘geen verklaringen aan de regel noch aan deze woorden toe te voegen waarin wordt gesteld: zo moeten ze worden opgevat.’ En hij besluit met de ootmoedige woorden: ‘En ik, de nietige broeder Franciscus, uw dienaar, bekrachtig deze heilige zegen van binnen en van buiten zoveel als ik maar kan.’

Franciscus kan zich voor deze eisen op talrijke passages van het *Nieuwe Testament* beroepen. Zo zegt Mattheus (10:9-10): ‘Voorziet u niet van goud of zilver of koper in uw gordels, van geen reiszak voor onderweg, geen twee hemden, geen sandalen, geen staf.’ Ondanks deze ogenschijnlijk ondubbelzinnige verwijzingen naar de bijbel en ondanks de vermaningen in het testament wordt de eis tot een arm leven de aanleiding tot een felle strijd binnen de orde, die al spoedig na zijn dood oplaaide. Want dezelfde paus Gregorius IX die Franciscus in 1228 heilig verklaarde, bepaalt in zijn bul *Quo elongati* uit 1230 dat de minorieten zich niet aan de bepalingen in het testament van hun stichter gebonden hoeven te voelen. (De pauselijke decreten, ofwel bullen, worden naar de beginwoorden van de tekst genoemd. Bullen zijn een geliefd middel om de aanspraak op macht over groepen met andere opvattingen kracht bij te zetten.) Om het verbod op het aannemen van geld te omzeilen, worden er vertrouwenspersonen ingezet die voor de broeders financiële transacties afsluiten. Hoewel hun het bezit van gebouwen, huisraad of boeken wordt ontzegd, hebben ze wel het recht om deze dingen te gebruiken.

Een deel van de orde gaat met deze nieuwe bepalingen akkoord en begroet ze zelfs, maar anderen verzetten zich er zeer beslist tegen. De eerste groep noemt men daarna de Conventuelen, de tweede de Spiritualisten. Deze strijd zal nog verscheidene decennia voortduren. De Conventuelen, die in de literatuur van de kerkelijke geschiedenis ook wel als de aanhangers van de ‘lakse’ interpretatie van de regel worden omschreven, voelen er niets voor hun relatief aangename leven door de radicale opvattingen van de Spiritualisten op losse schroeven te laten zetten. De laatsten daarentegen, wier naam van hun voorkeur voor de geestelijke waarden is afgeleid, vinden iedere afwijking van de regel van Franciscus verdoemenswaard. Zelfs de paus heeft volgens hen niet het recht het testament van de ordestichter te interpreteren en afwijkende bepalingen of vrijstellingen van het opvolgen van de regel af te kondigen, deze dus voor een deel nietig te verklaren. Met deze bereidheid tot ongehoorzaamheid maken ze het hun tegenstanders maar al te makkelijk hen in het hokje van de ketter te duwen.

De Conventuelen zetten hun opvattingen nog lange tijd door. De ordegeneraal Haymo Van Favensham legt vanaf 1240 de mogelijkheid om leken op te nemen sterk aan banden, de ambten in de kloosters kunnen nu alleen nog door geestelijken worden bekleed. Ook het decreet *Ordinem vestrum* van paus Innocentius IV uit 1245 is geheel volgens de ideeën van deze groep. Hierin wordt het armoedegebod nog verder afgezwakt: het inzetten van bemiddelaars voor het afwikkelen van geldzaken is nu niet meer uitsluitend tot noodgevallen beperkt, maar geldt voor alle gevallen van de *commoda fratrum* (dat met 'het comfort van de broeders' kan worden vertaald). De kwestie betreffende het eigendomsrecht van alle onroerende goederen en gebruiksvoorwerpen van de orde wordt door de paus heel slim opgelost: de broeders mogen er gebruik van maken, maar de enige eigenaar is de Heilige Stoel.

In 1257 kiezen de franciscanen een van hun belangrijkste ordegeneraals (1257-1274), Johannes Fidenza uit Bagnorea, die Bonaventura wordt genoemd. Hij zuivert de geschiedenis van de orde, creëert een quasi 'officiële' Franciscuslegende en zet op het generaal kapittel van de orde in 1266 in Parijs door dat alle vroegere versies moeten worden vernietigd. Het is de bedoeling dat deze tekst bij alle partijen in de smaak valt - een positie die Bonaventura vanaf het begin heeft ingenomen en die er verantwoordelijk voor was dat hij überhaupt gekozen kon worden.

Men moet bedenken dat dit op een moment gebeurt dat slechts drie jaar voor het door Joachim voorspelde einde van het tweede tijdperk ligt. Niet veel eerder was Gerhards *Introductorius in Evangelium aeternum*, een samenvatting en interpretatie van Joachims geschriften, anoniem verschenen. Algemeen werd aangenomen dat de toenmalige ordegeneraal (1247-1257) Johannes van Parma de tekst had geschreven. Zijn sympathie voor de Spiritualisten was in ieder geval zo onmiskenbaar dat Bernhard van Bessa, een vriend van Bonaventura, hem bij paus Alexander IV aanklaagde. Bij het generaal kapittel van 1257 in Rome wordt hem nadrukkelijk aangeraden af te treden, zodat de pas 34-jarige Bonaventura kan worden gekozen. Deze heeft weinig begrip voor radicale Spiritualisten en laat Gerhard, wanneer deze bij een proces tegen hem niet bereid is zijn woorden te herroepen, in een kerker opsluiten tot hij daar na achttien jaar water en brood overlijdt. Ook tegen Bonaventura's voorganger Johannes wordt een proces aangespannen. Alleen kardinaal Ottoboni van St. Adriano, de latere paus Hadrianus V, kan een levenslange opsluiting afwenden; Johannes wordt in een door hem gekozen klooster op de brandstapel gezet.

Desondanks kan Bonaventura toch niet als een Conventueel worden beschouwd, want ook hij schrijft: 'Grote armoede is lofwaardig; dat is op zich waar.' Uit voorzorg hadden de Conventuelen in februari 1257 direct na het aftreden van Johannes en nog voor zijn opvolger zijn ambt kon aanvaarden een bekrachtiging van de regel door Innocentius IV doorgedreven.

Er komt maar geen einde aan de twisten over de armoede van de broeders. In 1275 beslist paus Gregorius X dat de regels van de orden strikt dienen te worden opgevolgd. Een uitvoerige positiebepaling is de pauselijke bul *Exiit qui seminat* van Bonifatius VIII (augustus 1279). Hierin wordt de regel van Franciscus als een goddelijke inspiratie bevestigd en gesteld dat in de orde van de minderbroeders persoonlijk noch gemeenschappelijk bezit toelaatbaar is, geheel naar het voorbeeld van de apostelen. Verder wordt het pauselijk eigendom van de omstreden goederen en het gebruik ervan door de monniken bekrachtigd.

Maar ook hiermee is er nog geen punt achter de kwestie gezet. Al in 1274 waren er ettelijke Italiaanse Spiritualisten vanwege hun afwijken van de regel veroordeeld. Wanneer nu na de bul van Bonifatius in 1280 de twisten weer oplaaien, worden ze door de meerderheid van de franciscanen tot ketters verklaard en tot levenslange kerkerstraffen veroordeeld. Wie het waagt dit harde vonnis te bekritiseren, kan op dezelfde straf rekenen. In 1289 maakt generaal Raimond Gaufredi het vonnis weer ongeldig. Uiteindelijk krijgt Petrus van Macerata (Liberatus) in 1294 van paus Celestinus V toestemming om uit de franciscaner orde te treden en een eigen orde te stichten die zich letterlijk naar de regel van Franciscus en het armoedegebod richt. Een belangrijke volgeling van deze 'arme eremieten' is Petrus (later: Angelus) Clarenus. Deze neemt in 1305 na de dood van Liberatus de leiding van de kleine orde over - in een tijd waarin de opvolgers van Celestinus diens Spiritualistengezinde decreten allang weer hebben opgeheven. (Celestinus zelf, een voormalige kluizenaar, wordt al na een paar maanden tot aftreden gedwongen en door zijn opvolger Bonifatius VIII achter slot en grendel gezet.)

De felheid van de twisten tussen de franciscaner partijen blijkt uit de woorden van de dominicaner inquisiteur Thomas van Averna, die in 1305 enkele Spiritualisten had verhoord om ze vervolgens als rechtzinnig van verdere vervolging te ontslaan: 'Broeder Liberatus, ik zweer bij degene die mij schiep dat het vlees van een arme man nooit eerder voor de prijs kon worden verkocht waarvoor ik het jouwe heb kunnen krijgen; je medebroeders zouden je bloed drinken als ze dat konden.' Desondanks worden 42 van hen enige tijd later wreed door hem gefolterd, bestraft en verbannen.

Een belangrijke aanhanger van de Spiritualisten is Petrus Johannes Olivi (1248-1298), wiens *Apocalypspostille* een fundamenteel geschrift van het armoede-ideaal is. Het wordt in 1319 door het generaal kapittel van de franciscanen in Marseille en in 1326 door de paus tot ketterij verklaard. Ook hij keert zich hartstochtelijk tegen zowel elke afzwakking van de regel als tegen het recht van de paus om dispensaties van het opvolgen van de regel te verlenen. Door veel Spiritualisten wordt Olivi als een heilige vereerd; hij is voor hen de directe opvolger van Franciscus. Volgens hen worden in hem de voorspellingen van Joachim van Fiori werkelijkheid - sommigen beschouwen hem zelfs als de centrale figuur van het geprofeteerde begin van het derde tijdperk.

Na zijn dood worden zijn stellingen nog geruime tijd fel aangevochten, zodat paus Clemens V in 1310 uiteindelijk een commissie in het leven roept, die opnieuw de bete-

kenis van de armoederegel en zijn voorstanders moet verduidelijken. Dit gebeurt op initiatief van Karel II, de koning van Napels; deze wordt er door zijn raadsheer Arnold van Villanova toe aangezet een aanklacht tegen de vervolging van de Spiritualisten in de Provence in te dienen. In die tijd wordt hun stroming binnen de orde volledig onderdrukt; hun afgezanten moeten onder de uitdrukkelijke bescherming van de paus worden gesteld om hun standpunten voor de commissie naar voren te kunnen brengen. Uit de dood van drie van hun afgevaardigden ten tijde van deze onderhandelingen blijkt dat dit er in de praktijk weinig van terecht kwam. Het gerucht dat ze door hun tegenstanders werden vergiftigd, blijft hardnekkig de ronde doen. Clemens verbiedt de Conventuelen ten slotte hun broeders te discrimineren, maar geeft de Spiritualisten geen toestemming zich van de orde af te scheiden.

In 1312 komt het concilie van Vienne naar aanleiding van de resultaten van deze zittingen tot de conclusie dat de wijze waarop de Spiritualisten de regel uitleggen geoorloofd is. Angelus Clarenus, die dit decreet onder de naam *Exivi de paradiso* nog meemaakt, is er zeer mee in zijn schik, want het betekent uiteindelijk ook een erkenning van zijn eigen standpunt. In de *Exivi* vinden we in grote trekken de denkbeelden van Ubertino da Casale terug.

De samenstelling van deze door Clemens V in het leven geroepen commissie is voor ons van bijzonder belang omdat hierin Bonagratia (Boncortese) van Bergamo als woordvoerder van de Conventuelen optreedt en Ubertino da Casale als die van de Spiritualisten. In *De naam van de roos* maakt Bonagratia van de franciscaner delegatie deel uit, hij is ondertussen naar aanleiding van de gebeurtenissen van de laatste jaren naar het andere kamp overgestapt.

Zijn vroegere tegenstander Ubertino da Casale speelt in *De naam van de roos* een belangrijke rol, zodat we op hem wat uitvoeriger moeten ingaan. Hoe sterk de invloed van kerk-politieke en theologische standpunten op een beoordeling van zijn persoon - en van de gehele armoedekwestie - tot in onze tijd doorwerkt, blijkt ondermeer uit het feit dat Heribert Holzapfel, de kroniekschrijver van de franciscaner orde, hem als fel en afstotend beschrijft. Ivan Gobry, een biograaf van Franciscus, noemt hem een rebel en lasteraar. Een historicus die zich nogal kritisch tegenover de Kerk opstelt, de inquisitie-deskundige Henry Charles Lea, beschrijft hem als een belangrijk man. In het geval van paus Johannes XXII treden dergelijke verschillen in de beoordelingen nog veel duidelijker naar voren.

Ubertino werd in 1259 in Casale, een stad aan de Po, geboren. In 1273 treedt hij tot de franciscaner orde toe. Hij studeert in Parijs en ontmoet in Florence Olivi, die een diepe indruk op hem maakt. Zoals veel gelovigen in zijn tijd, die wegens hun religieuze idealen met de kerkelijke autoriteiten in conflict raken, is ook Ubertino niet alleen van de juistheid van zijn overtuiging doordrongen, maar beschouwt hij andere afwijkingen van het geloof tevens als ketterij. Tolerantie in de huidige zin van het woord bestond in de middeleeuwen niet. Zo heeft Ubertino er volstrekt geen moeite mee om de ketter Bentivenga, die tot de franciscanen was toegetreden en hen voor de sekte van de geest der vrijheid wilde winnen, in 1307 aan de inquisitie te verraden nadat hij hem aanvankelijk zelfs had aangemoedigd.

Vanwege zijn gloedvolle preken wordt Ubertino in 1304 naar het klooster op de berg Alverna verbannen. Daar schrijft hij zijn belangrijkste theologische werk *Arbor vitae crucifixae Jesu*, naar aanleiding waarvan Adson van Melk zegt dat de hele *Devina Comedia* van Dante niets anders is dan een vrije bewerking van deze tekst.

In 1307 vinden we Ubertino in Avignon als kapelaan van Napoleon Orsini, een kardinaal die al in 1294 door paus Celestinus V als beschermer van de Spiritualisten in het gewest Ancona was aangewezen. Vanaf 1309 is hij lid van de reeds genoemde commissie die zich over de kwestie van de rechtzinnigheid van de Spiritualisten buigt. Aangezien hij niet bereid is zich op het gebied van de voor hem belangrijke kwesties bij de meerderheid van de orde neer te leggen, blijft hij onder bescherming van de kardinaal. In Avignon schijnt hij ook enige tijd bij een andere kardinaal, Jacob Colonna, te hebben geleefd. Aan het decreet van paus Clemens V uit 1313 om naar de orde terug te keren geeft hij geen gevolg.

In 1317 geeft de nieuwe paus Johannes XXII hem toestemming om tot de benedictijner orde toe te treden en naar het klooster Gembloux in het bisdom Luik te verhuizen. Ubertino was voor die tijd bij de pauselijke curie een wel degelijk erkende voorspreker van het standpunt van Olivi en alle Spiritualisten. Maar hij schijnt nooit naar Gembloux te zijn gegaan; uit de bronnen blijkt dat hij zich van 1320 tot 1325 weer in Avignon bevindt. Pas als er in 1325 een proces tegen hem zal worden aangespannen, onttrekt hij zich daaraan door te vluchten. In september 1325 geeft Johannes XXII de franciscaner Conventuelen toestemming hem gevangen te nemen. Daarna zijn de historische bronnen niet erg precies meer. Misschien bevindt Ubertino zich in 1327 aan de zijde van keizer Lodewijk tijdens diens veldtocht naar Italië. Ook staat niet vast wanneer hij is overleden - de jaartallen 1340, 1350 en 1362 worden genoemd. Indien Ubertino inderdaad al in 1325 naar Lodewijk zou zijn gevlucht - ook daar zijn bewijzen voor - zou het in *De naam van de roos* beschreven gebeuren zo niet mogelijk zijn geweest.

Het historische voorspel van 'De naam van de roos'

De beide personen die met de tussen hen optredende spanning voor het historische en politieke kader van *De naam van de roos* verantwoordelijk zijn, komen allebei voor het eerst in 1316 in de annalen van de geschiedenis voor. Jacques Duése van Cahors, die zich tot een van de felste tegenstanders van de franciscaner Spiritualisten ontwikkelt, wordt op 7 augustus 1316 in Avignon - op 72-jarige leeftijd - als paus Johannes XXII op de Heilige Stoel gekozen. De pauselijke troon is op dat moment al twee jaar onbezet. Een paar maanden eerder wijst het generaal kapittel van de franciscanen ook een nieuwe generaal aan: Michael van Cesena.

De nieuwe paus begint zich al spoedig met de twisten binnen de orde te bemoeien. Al in 1317 laat hij belangrijke verdedigers van de leer van Olivi achter slot en grendel zetten en draagt hij de inquisiteurs in Zuid-Frankrijk op alle fraticelli of 'broeders van het arme leven' als ketters te vervolgen - op hen komen we later nog terug. In oktober van dat jaar kondigt hij de bul *Quorumdam exigit* af, waarmee hij een punt achter de armoedekwestie hoopt te zetten. Hij erkent de betekenis van armoede tot op zekere hoogte, maar stelt gehoorzaamheid daar ver boven. Hierdoor worden de Spiritualisten gedwongen definitief tussen aanpassen of verzet te kiezen. Al gaat het dan op het oog om onbelangrijke zaken als het houden van een voorraad of het uiterlijk van de monnikspij, toch moeten de Spiritualisten door deze bepalingen wel in verzet komen: Johannes verandert hiermee de goddelijke openbaring die volgens hen in de regel van Franciscus tot uitdrukking komt. Overeenkomstig de voorspelling van Joachim van Fiore geloven ze nu in Johannes een voorbode van de antichrist te herkennen. In de hierop volgende maanden blijft Johannes met nieuwe bullen tegen talrijke groeperingen die zich ware volgelingen van Franciscus noemen, optreden en hij verklaart hen tot ketters. Michael van Cesena, de nieuwe ordegeneraal, doet aanvankelijk moeite om de pauselijke decreten aanvaard te krijgen, hij beveelt bijvoorbeeld dat de nieuwe kleding moet worden gedragen. Maar begin 1322 volgt er een radicale ommekeer: het generaal kapittel van de franciscanen in Perugia besluit dat het een rechtzinnig standpunt is dat Christus en de apostelen geen eigendom hadden. Michael wil dat dit besluit niet als rechtstreeks tegen de paus gericht wordt gezien en schrijft tegelijkertijd gebeden voor de paus voor. Maar Johannes, die eind maart opnieuw om adviezen over de problemen rond armoede en eigendom had gevraagd - onder andere zelfs aan Ubertino -, reageert nog in datzelfde jaar met de bul *Ad conditorem* en na een protest van de orde in 1323 met de nog scherper gestelde *Cum inter nonnullos*, waarin de bewering dat Christus en de apostelen afzonderlijk noch als groep eigendom zouden hebben bezeten, als ketters wordt veroordeeld. Bonagratia van Bergamo, vroeger een felle tegenstander van Ubertino, wordt door Johannes in de kerker geworpen, omdat hij het appel van de orde met teveel overtuiging naar voren brengt.

Op het pinksterkapittel van de orde in 1325 willen veel broeders van de spiritualistische stroming dat Johannes vanwege zijn decreten als ketter wordt veroordeeld. Michael kan weliswaar nog doorzetten dat de meerderheid van de orde zich aan de bepalingen van de paus onderwerpt, maar ook zijn eigen overtuiging wat betreft de armoedekwestie is ondertussen danig aan het wankelen gebracht. Aangezien hij bovendien een goed contact met de Duitse koning onderhoudt, met wie Johannes al vele jaren in een felle strijd is verwikkeld (hier komen we nog op terug), moet het Vaticaan hem wel als een verdachte persoon gaan zien. Johannes beveelt hem in een brief van 9 juni 1327 naar Avignon te komen.

Michael van Cesena geeft, zo vermelden de geschiedenisboeken, pas op 1 december 1327 aan deze oproep gehoor, zogenaamd wegens ziekte. Maar wat is er in de tussentijd gebeurd? In de orde is men beslist de talrijke broeders niet vergeten die om verschillende redenen naar Avignon waren getrokken zonder dat ze werden teruggezien: ze zaten kwijnend in de kerkers van het Vaticaan. Moet Michael dan toch gaan om te proberen de dreigende breuk te lijmen?

Kan hij de oproep niet beter negeren, omdat hij voor zijn vrijheid en misschien zelfs voor zijn leven moet vrezen? In deze situatie werkt de Italiaanse veldtocht van

de Duitse koning, die duidelijk tegen de paus is gericht, extra belastend. Maar wat gebeurde er in de tussentijd?

Deze ontbrekende periode vult Eco in *De naam van de roos* niet als historicus in met de bewering: ‘Zo moet het geweest zijn’, maar hij maakt als schrijver van deze leemte gebruik om er de handeling van zijn roman in te situeren. Het zou zo of ongeveer zo geweest *kunnen* zijn.

Dat Michael de waarschuwingen van William van Baskerville, als daar inderdaad sprake van was geweest, beter niet in de wind had kunnen slaan, blijkt uit het vervolg van de geschiedenis. Michael gaat naar Avignon en komt daar begin december 1327 aan. Hij wordt aanvankelijk ook heel vriendelijk door Johannes XXII ontvangen, maar wordt al snel met de eis geconfronteerd een aantal ongewenste provinciale ministers af te zetten en de besluiten van het kapittel van Perugia ongedaan te maken. Michael wijst dit vastberaden van de hand. Als de paus er achterkomt dat er een ontwerp voor een bezwaarschrift bestaat dat Michael heeft opgesteld, laat hij een proces tegen hem voorbereiden en verbiedt hij hem op straffe van excommunicatie (uitstoting uit de Kerk) om Avignon te verlaten.

Michael mag in 1328 ook niet aan het pinksterkapittel van de orde in Bologna deelnemen. Daar stuurt Johannes zijn neef naar toe om door te drijven dat er een nieuwe ordegeneraal wordt gekozen die beter in zijn straatje past: kardinaal Bertrando del Poggetto. (We kennen hem al uit *De naam van de roos*, waar hij de pauselijke delegatie leidt.) Maar desondanks wordt Michael toch in zijn ambt bevestigd. Nog voordat hem dit ter ore komt, vlucht hij uit Avignon, omdat onder de heersende omstandigheden van de afloop van het proces weinig goeds kan worden verwacht. In de nacht van 26 op 27 mei 1328 verlaat hij samen met Bonagratia van Bergamo en William van Ockham het pauselijk paleis en gaat met hen aan boord van een wachtend schip, dat de vluchtelingen naar Pisa brengt. Ze bereiken de stad op 9 juni 1328 en ontmoeten er keizer Lodewijk, die op zijn terugtocht uit Rome in Pisa verblijft.

Johannes heeft Michael drie dagen daarvoor als ordegeneraal afgezet. Ongeveer een jaar later, op 20 april 1329, wordt hij samen met de andere vluchtelingen geëxcommuniceerd; in zijn bul *Quia vir reprobus* van 16 november 1329 bevestigt Johannes uitdrukkelijk zijn eerdere decreten betreffende de armoedekwestie. De nieuwe ordegeneraal Gerald Eudes laat zijn voorganger en diens metgezellen niet veel later uit de orde zetten. Tot zijn dood op 29 november 1342 leeft Michael aan het hof van keizer Lodewijk in München. Een jaar later sterft Bonagratia en in 1349 William van Ockham. De beide elkaar bestrijdende kampen binnen de orde blijven nog lange tijd bestaan.

Het door Adson geciteerde gerucht dat William van Baskerville halverwege de eeuw aan de pest zou zijn bezweken, is maar al te waarschijnlijk: in de zwarte jaren van de pestepidemieën van 1348 tot 1352 verliest de franciscaner orde ongeveer tweederde van haar monniken.

Het geestelijke en het wereldlijke zwaard

Waarom kiest keizer Lodewijk de Beier, een machtig heerser in zijn tijd, de zijde van de franciscaner Spiritualisten? Wat kan hij voor redenen hebben om als wereldlijk regent uitgerekend een groepering te steunen die zich geheel aan de eis tot radicale armoede wijd?. Om deze ogenschijnlijk ongerijmde partijkeuze te kunnen begrijpen, moeten we naar de periode van voor 1327 teruggaan en ons er een voorstelling van proberen te maken hoe de strijd tussen de keizer en de paus was begonnen.

Tegenwoordig is de zegswijze ‘naar Canossa gaan’ nog altijd een bekend - weliswaar dubbelzinnig - begrip voor een politieke onderwerping. Dit slaat terug op keizer Hendrik IV, die in 1077 naar het Noorditaliaanse Canossa toog om daar voor paus Gregorius VII boete te doen. Hier was een jarenlange strijd over het benoemen van de geestelijken, de zogenaamde investituur, aan voorafgegaan. Beiden, zowel de keizer als de paus, eisten dit recht voor zich op. Maar het zou niet juist zijn om de in Hendriks boetedoening tot uitdrukking gebrachte deemoed als een onderwerping aan de pauselijke macht te zien; ze gold uitsluitend God.

Uit de film: ‘De Naam van de Roos’, foto: Mario Tursi

Aan het begin van dit artikel spraken we over de indeling van de maatschappij in verschillende standen. Tot deze indeling behoort ook de vraag bij wie de grootste macht berust: bij de geestelijke of bij de wereldlijke heersers? Gregorius, die zichzelf als de ‘dienaar van de dienaren Gods’ beschouwde, zag de gemeenschap van de gelovigen nog als een homogeen lichaam, waarvan het priesterdom en het koningshuis de ogen waren. Maar aan het begin van de 14e eeuw ziet dat er heel wat minder verzoeningsgezind en veel geslotener uit. In 1302 zegt paus Bonifatius VIII aan het slot van zijn bul *Unam sanctum*: ‘Beide (zwaarden) vallen onder de macht van de Kerk, namelijk het geestelijke zwaard en het wereldlijke, alleen is het zo dat het ene

voor de Kerk en het andere door de Kerk wordt geleid, het tweede ligt in de hand van de priesters en het eerste in die van de koning en zijn krijgers, maar wel pas na een teken en na toestemming van de priesters. Een van de zwaarden moet onder het andere staan en zo is de wereldlijke macht aan de geestelijke onderworpen.'

Terwijl de koning oorspronkelijk zelf tot de clerus had behoord en was gezalfd, dus geestelijke en wereldlijke waardigheid in één persoon verenigde, was hij deze dubbele functie later kwijtgeraakt. Als centrum van een reusachtig imperium had Rome eveneens deze dubbelrol gespeeld. Maar na het verval van het rijk, de uitbreiding van de Islam en de afscheiding van Byzantium was Rome in een hoek gedrukt. De wereldlijke macht lag - tot in de tijd van Karel de Grote - in het noorden; de zetel van de paus bevond zich daarentegen aan de zuidelijke grens

Uit de film: 'De Naam van de Roos', foto: Mario Tursi

van het rijk, dat allang weer in afzonderlijke staatjes uiteen was gevallen. Desondanks was de christelijke religie de enige overheersende macht in het avondland. Zelfs een kritische auteur als H.C. Lea erkent de belangrijke rol die de Kerk in deze periode speelde, als hij schrijft dat het ondanks het eraan verbonden kwaad een geluk voor de mensheid was ‘dat er in dit woeste tijdperk nog een morele macht bestond die meer inhield dan hoge afkomst en krijgszuchtige heldenmoed...’

Het is duidelijk dat zo'n morele macht haar principes pas kan verkondigen en doorzetten wanneer ze ook over politieke macht beschikt, wanneer ze zich tegen aanvallen van de wereldlijke heersers kan verweren. Vergelijk dit bijvoorbeeld, naast alle verdere verschillen, met de tegenwoordige rol van verscheidene geestelijken in de apartheidstaat Zuid-Afrika of in Zuidamerikaanse dictaturen - zonder invloed zouden ook hun stemmen onhoorbaar blijven. Maar macht brengt corruptie met zich mee en verleidt tot misbruik van die macht. Of zoals de historicus A. Demandt het uitdrukt: nadat het christendom zich op deze manier had gevestigd, overkwam hem hetzelfde als de wolf in het verhaal van de Baron van Münchhausen: hij ‘sprong over de slee, vrat het paard op en hing nu zelf in het tuig.’ De Kerk - dus de paus, de bisschoppen, priesters en kloosters - had invloed op het leven van de mensen gekregen. Maar ze probeerde de op naastenliefde gebaseerde principes van de stichters van haar godsdienst onzinnig genoeg met behulp van brandstapels, foltering, vernedering, vervolging en bloedige oorlogen door te zetten.

De kerkelijke macht, die eens voor een goed doel met veel moeite was verworven, schiep haar eigen bureaucratie. Ze bouwde paleizen, zocht naar steeds weer nieuwe geldbronnen, rustte legers uit - en trok de hele warboel van intriges en machtsmisbruik achter zich aan, die bij een dergelijk opgeblazen apparaat onvermijdelijk schijnt te zijn.

De volgelingen van een deemoedig, op het evangelie georiënteerd leven konden met zo'n ontwikkeling van de Kerk niet meegaan zonder van hun idealen afstand te doen. De eis tot armoede van de Kerk is daarbij niet uitsluitend het afzien van aardse goederen maar is vooral een zich achteraf bezinnen op de eigenlijke geestelijke grondbeginselen van de christelijke samenleving en dat wil zeggen: het afzien van iedere vorm van wereldlijke beïnvloeding. Een dergelijke eis zal de Kerk op haar grondvesten doen schudden - en de wereldlijke heersers een genoegen doen.

Uiteraard denken zij, zoals de Duitse koning en de Romeinse keizer (in één persoon) er niet aan om zich in de pauselijke aanspraak op de macht te schikken. En deze aanspraak duikt steeds weer op als het om de politieke zaken van het rijk gaat. Zo ook in het begin van de 14e eeuw als de Duitse vorsten na de dood van Hendrik VII (augustus 1313) op 19 en 20 oktober 1314 twee Duitse koningen tegelijk kiezen: de ene groep kiest voor Frederik de Schone van Oostenrijk, de andere voor Lodewijk van Wittelsbach, de Beier. Johannes XXII, die sinds 1316 paus in Avignon is, geeft zijn steun aan Frederik. In de slag van Mühldorf (1322) verslaat Lodewijk zijn rivaal, wat de paus in een lastig parket brengt. In oktober van het volgende jaar ontbiedt hij de Duitse keizer.

In december 1323 protesteert Lodewijk met het Appèl van Neurenberg tegen de inmengingen vanuit Avignon. Aanleiding is de - niet bewezen - beschuldiging aan het adres van de paus dat hij te lankmoedig ten opzichte van de franciscanen was, die zogenaamd het biechtgeheim zouden schenden. Maar al een half jaar later blijkt - voor het eerst en niet voor het laatst - Lodewijks politieke wankelmoedigheid: in

het Appèl van Sachsenhausen van 22 mei 1323, afgekondigd in de kapel van de Duitse Ridders bij Frankfort staat de koning opeens aan de kant van de Spiritualisten, klaagt de paus aan vanwege het door hem ingenomen standpunt inzake de armoedekwestie en beschuldigt hem van ketterij. Na een langdurige schriftelijke discussie antwoordt Johannes in 1327 met het tot ketter veroordelen van de koning.

Lodewijk is in het begin van dat jaar naar het zuiden getrokken, heeft zich in Noord-Italië de traditioneel ijzeren kroon van Lombardije op het hoofd laten zetten en trekt verder naar Rome, waar hij op 17 januari 1328 door Sciarra Colonna, een voormalige kardinaal, tot Romeins keizer wordt gekroond. In april verkondigt hij dat Johannes XXII is afgezet en een maand later laat hij een tegenpaus kiezen, de franciscaan Petrus van Corbara, die korte tijd als Nicolaus V regeert. Maar het aanvankelijke enthousiasme van het Romeinse volk neemt al spoedig af als Lodewijk geld voor zijn veldtocht gaat innen. Hij wordt gedwongen Rome te verlaten en zich na enkele Noorditaliaanse onlusten geheel uit Italië terug te trekken. Vergezeld van de franciscaner Spiritualisten, die hem met adviezen hadden bijgestaan, keert hij terug naar zijn residentie in München. (William van Baskerville zou zich in zijn gezelschap hebben bevonden, terwijl Adson van Melk - ook zijn vader trok met het leger van Lodewijk mee - naar zijn klooster aan de Donau terugkeert.) De ongelukkige tegenpaus Nicolaus onderwerpt zich na de aftocht van de keizer in 1330 in Avignon aan Johannes XXII; tot zijn dood in 1333 leeft hij daar in - naar verluidt eervolle - hechtenis.

Johannes XXII, over wie in *De naam van de roos* nauwelijks een vriendelijk woord wordt gezegd, schijnt voor veel van zijn tijdgenoten eerder een verpersoonlijking van het kwaad dan een herder van de christenheid te zijn geweest. Hij wordt in 1244 geboren en op 7 augustus 1316 in Avignon tot paus gekozen. (Op de redenen waarom de pausen in de eerste helft van de 14e eeuw niet in Rome zetelen, zullen we hier niet ingaan; voor ons is dit niet echt van belang.) Tot nu toe hebben we hem vooral leren kennen als een onbuigzame tegenstander van alle stromingen die de machtspositie van de Kerk door hun belijdenis van de zuivere leer en armoede in gevaar hadden kunnen brengen. Hij veroordeelt een groot aantal groeperingen en afzonderlijke personen tot ketters en vaardigt interdicten uit - het sacramentenverbod - over steden die niet zonder meer aan zijn verordeningen tegemoet komen. Het is nogal pijnlijk voor Johannes dat hij in zijn laatste jaren door veel theologen zelf van ketterij wordt beschuldigd. Hij verdedigt een tamelijk eigenzinnige nieuwe leer over het tijdstip van de verrijzenis van het

lichaam. Om deze reden wordt er een concilie voorbereid waarop over zijn afzetting zal worden beslist, maar in 1334 overlijdt hij voordat het zover kan komen.

Zijn nalatenschap is kenmerkend voor zijn karakter: hele bergen documenten, waarvan er tegenwoordig nog 60.000 bewaard zijn, plus een pauselijk vermogen van 25 miljoen goudgulden, om over zijn privé-vermogen van een miljoen nog maar te zwijgen. (Keizer Lodewijk heeft nog net een paar duizend zilvergulden om na te laten.) Zijn politiek kenmerkt zich dus door het opzwellen van de pauselijke buraucratie en door steeds nieuwe ideeën over het aanboren van financiële bronnen voor de Kerk.

De historicus Lea noemt zijn handelwijze een systeem 'dat voor alle mogelijke vormen van menselijke slechtheid tegen bepaalde prijzen absolutie bood.' De paus rechtvaardigt de onstuitbaar binnenvloeiende geldstromen lange tijd met zijn plannen om een nieuwe kruistocht naar het Heilige Land te organiseren. Deze vindt echter nooit plaats. Het geld wordt gebruikt om tegen christelijke tegenstanders ten strijde te trekken en om het pauselijk paleis luxueus uit te bouwen. Bovendien heeft Johannes de dispensatie van de kerkelijke verplichting om aan een kruistocht deel te nemen veranderd in de mogelijkheid om door het rechtstreeks betalen van een geldbedrag de eeuwige zaligheid te verkrijgen. De geldbronnen zijn veelvoudig en getuigen dikwijls zonder meer van een kwaadaardige fantasie. Behalve de oudere belastingen als de leen- en Pieterspenning is er om te beginnen de reeds genoemde aflaat, een boete die wordt betaald voor de kwijtschelding van de straffen die de arme ziel na de vergeving van de zonden in het vagevuur nog te wachten zouden staan. Daarnaast zijn er nog het in beslag nemen van de eigendommen van ketters, zelfs nog tot lang na hun dood, betalingen voor het verkrijgen van prebenden en zelfs een heffing van priesters, die *cullagium* werd genoemdd en waarmee ze het houden van een maîtresse konden afkopen.

De hebzucht van het Vaticaan leidt aan het andere uiteinde van de kerkelijke hiërarchie tot een merkbare financiële nood, zodat de bisschoppen, abten en priesters iets moeten bedenken om hun geslonken inkomsten weer wat op te vijzelen. Al spoedig zijn veel priesters bereid om voor een kip of wijn absolutie te verlenen; later gaan ze tot het rechtstreeks eisen van geld over. Een reusachtige financiële bron steekt ook in de dood en de angst van de stervende voor de eeuwige verdoemenis: om het zich losmaken van aardse goederen te demonstreren, geven veel welgestelden vlak voor hun dood een groot deel van hun vermogen aan de Kerk, kiezen een klooster, treden ijlings tot de orde toe en sterven als monnik. Deze gang van zaken is zo lucratief dat men er later steeds vaker toe overgaat om aan het toedienen van de laatste sacramenten de voorwaarde te verbinden dat er eerst een aanzienlijk deel van het vermogen naar de Kerk wordt overgemaakt. Als tegenprestatie zal zij de overledene in haar voorbeden opnemen opdat het de - in ieder opzicht - verlichte ziel goed zal gaan.

Zo wordt het Vaticaan de belangrijkste financiële macht van die tijd. Het beheer van de niet aflatende geldstroom vraagt om een effectieve bureaucratie en met het wijd vertakte net van de transacties wordt de basis van het Europese bankstelsel gelegd.

Christian Slater, 16-jarige Amerikaanse auteur speelt Adson van Melk

Voor de Duitse koning en de latere Romeinse keizer Lodewijk de Beier is deze politiek van de paus een ernstige bedreiging. Tenslotte gebruikt het Vaticaan het geld ook voor het ondersteunen van Lodewijks tegenstanders. Een uit de Kerk zelf voortkomende oppositie, die eist dat ze zich uit alle wereldse zaken terugtrekt, zal de koning dus uiterst welwillend tegemoet treden.

Tot de franciscanen die Lodewijk steunen en van hem steun verwachten, behoren naast de reeds genoemde ordegeneraal Michael van Cesena voornamelijk de theoloog Marsilius van Padua en William van Ockham, die in het volgende artikel uitgebreid ter sprake komt. Marsilius wordt rond 1275 in Padua geboren, treedt tot de orde toe en wijdt zich aan verschillende studies tot hij in 1312 korte tijd rector van de Parijse universiteit is. Nadat in 1326 bekend wordt dat hij de schrijver van het tegen de paus gerichte geschrift *Defensor pacis* (De verdediger van de vrede) is, moet hij naar Lodewijk in München vluchten. Hij wordt adviseur van de koning bij diens veldtocht naar Italië. Op 3 april 1327 wordt hij tot ketter veroordeeld en in oktober van dat jaar worden belangrijke stellingen in zijn geschrift eveneens tot ketterij verklaard. Marsilius, die waarschijnlijk ook als Lodewijks arts optrad, sterft in 1342 of 1343 in München.

In de film komt Marsilius niet voor. De verwijzing in de roman dat hij degene was die Adson bij William als zijn

leerling heeft aanbevolen (zie blz. 20) is voor de film niet relevant. En Williams uitvoerige rede voor de beide delegaties (zie blz. 368 e.v.), waarin hij uiteindelijk aan de staatstheorie van zijn vriend Marsilius refereert, is voor de film veel te lang en te gecompliceerd om erin te worden opgenomen. Ondanks de in onze tijd zo actuele titel *De verdediger van de vrede* kan het revolutionaire karakter van dit politieke geschrift alleen in zijn tijd gezien als zodanig worden gewaardeerd. Want veel van wat Marsilius eist, is voor ons vanzelfsprekend, terwijl veel op de lezer van vandaag de dag ook als zonder meer ondemocratisch zal overkomen.

Volgens Marsilius moet de staat zich het geluk van de mens ten doel stellen; en dit kan het best door ondersteuning van het algemeen belang worden gerealiseerd. Aangezien de gelukzaligheid van de mens in het hiernamaals niet aantoonbaar is, moet het streven van de mens op de aardse verwezenlijking van dat geluk gericht zijn. Terwijl voor Augustinus uitsluitend goddelijke en voor Thomas van Aquino zowel goddelijke als menselijke wetten golden, staat Marsilius alleen de menselijke toe. Daarom ontkent hij ook dat de heerser uit naam van God wordt aangesteld; de taken van de heerser en de wetgeving stoelen op de menselijke rede, bijgevolg moet de wetgeving uit de volksvergadering voortkomen.

Bij de omschrijving hiervan komt het ‘ondemocratische’ karakter van de *Defensor pacis* duidelijk naar voren - niet alleen kinderen en vreemdelingen zijn van de volksvergadering uitgesloten, maar alsof het de normaalste zaak van de wereld is ook vrouwen en slaven. Uiteindelijk bepalen niet afzonderlijke personen de totstandkoming van wetten, maar de standen. Marsilius is niet voor een heerschappij van het volk; hij pleit voor een monarchie waarbij de koning gekozen wordt. Maar ook de heerser moet zich aan de wet onderwerpen, hij kan gecontroleerd en zonodig ook afgezet worden.

De Kerk is de gemeenschap van de gelovigen; ze omvat geestelijken en leken. De gemeente moet de priesters en bisschoppen kiezen, het uit geestelijken en leken samengestelde concilie de paus. Deze is niet door God aangesteld en zijn macht is niet groter dan die van een priester. De macht van de Kerk staat duidelijk onder de wereldlijke macht. De Kerk mag geen wereldlijk bezit hebben en moet zich tot geloofszaken beperken. Het hoofdthema van de *Defensor pacis* is de vrede. En de belangrijkste kracht die volgens Marsilius die vrede in de weg staat, is de aanmatiging van de paus zijn gezag over wereldlijke kwesties uit te breiden.

William van Ockham wijkt in zijn politieke theorieën van die van Marsilius af. Ook hij steunt Lodewijk tegen de paus: ‘Keizer, bescherm mij met uw zwaard, dan zal ik u met mijn pen verdedigen,’ zo zou hij zijn positie hebben omschreven. (De verschillende maatschappelijke systemen had bisschop Agobard van Lyon in 833 in een tot de koning gerichte preek al gekarakteriseerd als ‘de ene groep vecht met zwaarden, terwijl de andere met woorden strijdt.’) Voor William van Ockham is de paus nog het hoofd van de Kerk - Marsilius kent deze positie uitsluitend aan Christus toe. Daarom eist Ockham in zijn *Dialogus* ook alleen de strikte scheiding van kerkelijke en wereldlijke macht en geen ondergeschikt zijn aan elkaar. Een wettige heerschappij kan alleen naar aanleiding van een vrije overeenkomst van alle mensen tot stand komen - ongeacht welke vorm ze aanneemt.

Ook al leven deze franciscanen lange tijd aan het hof in München en schrijven ze daar hun teksten die de positie van de keizer versterken, toch is Lodewijk minstens tweemaal bereid hen voor een verzoening met de paus op te offeren. In de herfst van

1331 biedt hij paus Johannes XXII aan hen te dwingen een einde aan hun kerkpolitieke bezigheden te maken. De paus gaat hier niet op in, omdat de tweespalt hem op dat moment maar al te goed van pas komt. Ook als Lodewijk zich in 1336 met de nieuwe paus Benedictus wil verzoenen, verklaart hij zich bereid de *Defensor pacis* te verdoemen en Marsilius uit het land te zetten. Benedictus slaat dit alleen af omdat hij met dit smeulende conflict de politieke positie van Frankrijk wil steunen.

'De kwestie is echter niet of Christus arm was,' zegt William in de roman tegen Adson (zie blz. 362), 'maar of de Kerk arm moet zijn. En arm zijn betekent niet zozeer het al of niet bezitten van een paleis, maar het vasthouden of loslaten van het recht om de aardse zaken wettelijk te regelen.'

'Dat is dus de reden,' begrijpt Adson, 'waarom de keizer zoveel belang hecht aan de betogen van de minorieten over de armoede.'

Bernard Gui en de ketterjagers

Wanneer er in films op ketters wordt gejaagd, zien we over het algemeen onder kapuchons verborgen folteraars druk met brandijzers en duimschroeven in de weer. Er worden 'Heksen tot bloedens toe gekweld' (aldus de Duitse titel van *Witchfinder General*) en Vincent Price kijkt als inquisiteur met een kwade blik op naakt vrouwenvlees neer waarop zich de rode striemen van zweepslagen aftekenen. Het filmbloed vloeit met liters tegelijk, het gebruik van de meest afschuwelijke, exotische werktuigen wordt met rochelend gegil opgeluisterd, aan het slot vlamt de brandstapel hoog op en vervloeken de heksen hun pijnigers. Maar geen mens weet waar het hier nu eigenlijk om gaat.

Het is weliswaar juist dat de inquisitie zich - bijna tot tweehonderd jaar geleden - ook met de zogenaamde hekserij bezighield, waarvan men kruidenvrouwtjes of van alchemie bezeten mannen betichtte, maar het eigenlijke doel van hun vervolgingen en de aanleiding waarom de inquisitie werd ingesteld, waren toch de ketters. Het woord ketter is afgeleid van 'kathaar' (van het Grieks *katharoi*) dat 'de reine' betekent. In het Duitse middeleeuwse rechtsboek *Zwabenspiegel* uit 1270 vinden we het woord als *Käczer* terug.

De geschriften van de ketterse groeperingen zelf zijn tegenwoordig niet meer voorhanden, daar heeft het effectieve instrument van de inquisitie voor gezorgd, dat niet alleen de ketters, maar ook hun teksten liet verbranden. Daardoor zijn we op de aantekeningen van de vervolgers aangewezen, die niet alleen sterk gekleurd zijn, maar daarbij aspecten die voor een beter begrip van de ketters

van belang zijn, achterwege laten. De Bernard Gui uit *De naam van de roos* is een historische figuur. Hij was niet alleen inquisiteur, maar ook geschiedschrijver, zo schreef hij een geschiedenis van de pausen en een handboek voor de inquisitie (*Practica inquisitionis haeretica pravitatis*). Aan hem - en aan zijn collega Jacques Fournier - hebben we belangrijke aantekeningen over deze goepen te danken.

Een kerkelijk historicus als H. Grundmann ziet in de katharen ‘geen sociale beweging van standen die tegen een heersende klasse in opstand komen, maar een religieuze beweging van eigenzinnig vrome lieden uit alle standen die zich tegen de heersende Kerk verzetten.’ Nu zou het beslist onjuist zijn om de ketters *uitsluitend* als middeleeuwse sociale revolutionairen te beschouwen. Want ketters waren er pas nadat de monnikenkloosters niet langer van de wereld afgescheiden plaatsen van een op het evangelie georiënteerd leven waren; en deze kloosters ontstonden op hun beurt nadat de oerchristelijke ideeën van naastenliefde en geweldloosheid in de late klassieke oudheid door toedoen van de nu officiële staatskerk volledig waren verwaterd. Dus zal men, net als de Franse historicus LeGoff - die Annaud bij de artistieke uitvoering van de film heeft geadviseerd -, voornamelijk van de sociale herkomst van deze bewegingen uitgaan, die in hun tijd gezien ketterse vormen aannemen.

Deze groeperingen en sekten hebben geen gemeenschappelijke leer en staan ook niet onderling met elkaar in verbinding, uitzonderingen daargelaten. Integendeel, in veel gevallen beschuldigen ze elkaar zelfs van ketterij. Behalve de katharen zijn er de Waldenzen en Albigenzen, de Arnoldisten en Paulicianen, Leonisten, Bogumilen, Humilaten, de armen van Lyon, de apostelbroeders enzovoort, enzovoort. En verder nog de groepen die oorspronkelijk door de Kerk werden geduld, maar later tot ketters werden verklaard, zoals de Begijnen en Begarden.

Ook al bestaan er dan talrijke uitzonderingen op deze regel, toch kan het afkeuren van het aardse bestaan met alle daaruit voortvloeiende consequenties als een gemeenschappelijk hoofdkenmerk worden gezien. Vaak neemt deze overtuiging manicheïstische vormen aan, dat wil zeggen de duivel wordt als de schepper van de materiële wereld beschouwd, terwijl God voor het hiernamaals verantwoordelijk is. Bijgevolg zijn alle aardse zaken slecht en dus afkeurenswaardig: bezit en macht evenzo als het huwelijk en de Kerk, ja, het aardse leven als geheel.

Omdat deze groepen, zoals al in hun benamingen als ‘de reinen’ of ‘de goede mensen’ tot uitdrukking komt, een rechtstreeks op het evangelie georiënteerd leven proberen te leiden, zijn ze er ook van overtuigd dat ze de Kerk niet nodig hebben. Aangezien ze niet zondigen hebben ze ook geen behoefte aan de sacramenten en de door de priester gegeven absolutie. Een dergelijke houding betekent, als ze zich doorzet, de absolute genadeslag voor de Kerk. Want wie is er nog bang voor haar macht en haar straffen als men haar als een overbodig relict beschouwt? Of erger nog, als men haar als een werktuig van het kwaad ziet, als de hoer van Babylon, als een plek waar ten koste van het volk schatten bijeen worden geschraapt?

Een van deze bewegingen die het de Kerk in de tweede helft van 13e eeuw knap lastig maken, is de groep van de apostelbroeders van Gherhardo Segarelli. In de periode rond 1260 probeert hij tevergeefs tot de orde van de franciscanen te worden toegelaten. Hij begint zich naar het voorbeeld van de apostelen te kleden, laat baard en haren groeien en trekt, onder het roepen van ‘penitenziagite!’ door de straten van Parma: dezelfde uitdrukking die ook Salvatore in *De naam van de roos* bezigt. (Hij

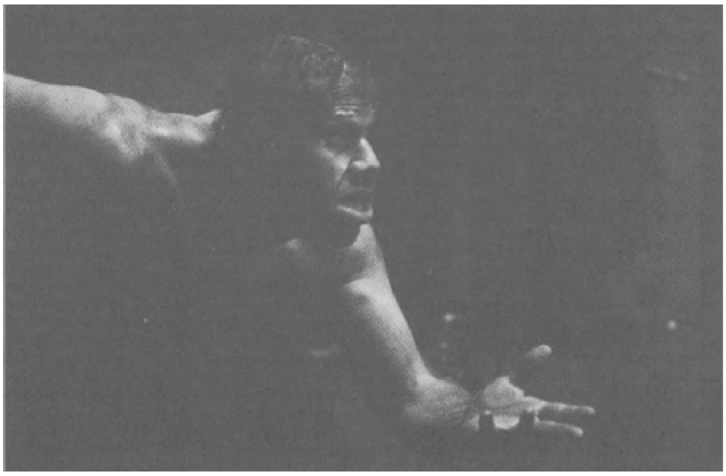
bedoelt de oproep tot boetedoening: ‘Poenitentiam agite!’.) Hoewel het toch de indruk wekt dat Segarelli weinig te bieden heeft, wordt hij al snel door een grote groep aanhangers gevolgd. Na een door drie van de apostoli gepleegde misdaad, waarvoor ze worden opgehangen, verbiedt paus Honorius IV in 1286 hun gemeenschap; Segarelli wordt in de kerker geworpen en uiteindelijk op 18 juli 1300 als onverbeterlijke ketter veroordeeld en verbrand.

Na zijn dood wordt de leiding van de groep overgenomen door een man, die een spoor dwars door *De naam van de roos* trekt: fra Dolcino. (Segarelli weigerde overigens consequent om zich als leider van zijn aanhangers op te stellen.) Dolcino had zich in 1291 bij een groep apostoli aangesloten. Hij predikt hartstochtelijk tegen de Kerk, haar rijkdom en haar verdorvenheid. Hij kondigt aan dat alle priesters en monniken binnen drie jaar een wrede dood zullen sterven. Uit het hele noorden van Italië stromen de volgelingen toe. In 1303 zijn het er al ruim vierduizend. Zijn levensgezellin, Margherita van Trente, is een vroegere non uit het klooster van de heilige Katharina. Adson kan zich de beschrijving die Ubertino van haar schoonheid gaf, nog levendig herinneren.

Omdat de druk op Dolcino's groep steeds groter wordt, moeten ze uit de steden de bergen in vluchten. Om aan voedsel te komen ondernemen ze rooftochten naar de plaatsen in de omgeving. In 1305 besluit de nieuwe paus Clemens V om de apostoli uit te roeien en hij verplicht de edelen in het gebied van Dolcino's nieuwe toevluchtsoorden de strijd tegen hen op te nemen. De ‘aartsketter’ trekt zich tegenover deze overmacht met de zijnen op de berg *Parete calvo*, de kale wand, terug. Daar bouwen ze hutten en povere verdedigingswerken. Opnieuw kunnen ze alleen met plunderen en het afpersen van losgelden het hoofd boven water houden. (In zijn *Divina Comedia* laat Dante Mohammed, die hij in de hel ontmoet, het volgende bericht aan hem overbrengen: ‘Omdat je waarschijnlijk al spoedig weer naar het zonlicht zal terugkeren, zeg fra Dolcino dan dat hij voor het geval hij me hier nog niet binnen korte tijd wil volgen, zich van proviand moet voorzien voordat hij door de sneeuw wordt ingesloten en hij de novarezen op die manier aan een anders beslist niet zo eenvoudige overwinning helpt.’) In de winter van 1306/07 wordt hun toestand zo precair dat ze op 10 maart de *Parete calvo* afdalen en naar de Monte Rubello vluchten. Een volgende kruistocht tegen de Dolcinisten levert eveneens geen resultaten op. Ondanks de extreme moeilijkheden slaagt de groep, die door de gevechten, ziekten, koude en honger steeds sterker uitdunt, erin nog tot 1307 overeind te blijven. Op 23 maart, Witte Donderdag, wordt hun kamp ingenomen en sneuvelen

er ruim duizend apostoli. Op 1 juni van dat jaar ziet Dolcino eerst hoe Margherita op de brandstapel een prooi van de vlammen is. Hijzelf wordt op een wagen nog een gruwelijke dag lang door de stad rondgereden en geleidelijk met gloeiende tangen aan stukken gescheurd.

Als alle ketters de Kerk zo hardnekkig met wapengeweld het hoofd hadden geboden, hadden de kerkelijke autoriteiten hun vervolgingen door de inquisitie makkelijker kunnen rechtvaardigen - wat alle machthebbers doen wanneer de door hen onderdrukten het gebedenboek voor het zwaard verwisselen. Maar in de meeste gevallen blijven de ‘misdaden’ van de ketters beperkt tot het feit dat ze iets anders geloven dan wat ze volgens het Vaticaan op dat moment als de erkende katholieke leer moeten geloven. Hoe wisselvallig deze is blijkt uit de geschiedenis van de pauselijke decreten betreffende de armoedekwestie: er worden stellingen afgekondigd, weer ingetrokken, bekrachtigd, opnieuw voor ongeldig verklaard en ga zo maar door. Het uitgaan van de onomstotelijke juistheid van het telkens voorgeschrevene - en daarmee de kiem van intolerantie - begint al bij Paulus, die in zijn *Brief aan de Galaten* (1:8) schrijft: ‘Maar ook al zouden wij, of een engel uit de hemel, (u) een evangelie verkondigen, afwijkend van hetgeen wij u verkondigd hebben, die zij vervloekt!’; dit wordt steeds sterker tot de in 1870 afgekondigde ‘onfeilbaarheid’ van de paus. Al in 385 wordt naar aanleiding hiervan het eerste doodvonnis wegens ketterij uitgesproken.



Uit de film: ‘De Naam van de Roos’, foto: Mario Tursi

In ieder bisdom zijn geestelijke gerechtshoven die voor alles verantwoordelijk zijn wat ook maar enigszins als geloofszaken kan worden opgevat. Aangezien de uitvoering van lijfstraffen bij de wereldlijke macht berust, zijn met name de ketterijwetten van de vorst uit het huis der Hohenstaufen, Frederik II, in de jaren na 1220 van belang. In 1224 gelast hij voor ketters het verlies van de tong of de vuurdood. Deze wetten zijn des te verachtelijker aangezien Frederik zelf een heerser met ketterse ideeën is en met Islamitische geleerden over hun filosofie discussieert. Zijn ketterijwetten zijn geen afspiegeling van zijn overtuiging, maar een diplomatiek instrument om zijn politieke betrekkingen met de paus te verbeteren. In 1227 zien we in een commissie van onderzoek van Gregorius IX het eerste voorbeeld van een pauselijke inquisitie. Als de eigenlijke instelling van de inquisitie worden twee bullen van deze paus beschouwd, waarin hij de dominicanen met de uitvoering van de

kettervervolging belast. Een echte structuur krijgt de inquisitie op 15 mei 1252 met de bul *Ad extirpanda* van paus Innocentius IV. De rechten van de inquisiteurs staan boven alle wereldlijke wetten; wie hen bij hun werk hindert, is strafbaar. (Het 'Heilig Officie' was tot 1965 het orgaan van de inquisitie; pas in dat jaar werd het door het Vaticaans concilie in de Congregatie van de geloofsleer veranderd.) Aanvankelijk hebben ook de bisschoppen invloed op de gang van zaken hieromtrent, maar de pauselijke inquisiteurs onttrekken zich steeds meer aan hun medewerking; paus Alexander IV bevrijdt hen in 1257 ook officieel van het bisschoppelijk advies.

De ordestichter van de dominicanen wijdde zich al aan de strijd tegen geloofsdissidenten, ook al gebeurde dat

aanvankelijk met behulp van het woord en niet met het zwaard. Zo heet zijn orde eigenlijk Ordo Fratrum Praedicatorum (orde van de predikers). Nadat de paus de inquisitie heeft ingesteld wordt deze voornamelijk door predikerbroeders tot uitvoering gebracht.

Er is lang gezocht naar opvallende monnikengezichten, voordat regisseur Annaud voldoende Benedictijnen bij elkaar had

Een van hun belangrijkste inquisiteurs is Bernard Gui (of Bernardo Guidonis), die sinds 1312 als ordegeneraal opvolger van Dominicus is. Hij wordt in 1260 in La Guyonne geboren, treedt in 1280 tot de orde toe en wordt in 1305 tot generaal-inquisiteur ter bestrijding van de Albigenzen benoemd. In 1325 wordt hij bisschop van Lodève in het Zuidfranse Languedoc, waar hij op 29 december 1331 overlijdt. Ondanks alle afschrikwekkende vonnissen die hem worden toegeschreven, omschrijft zelfs de kritische inquisitie-deskundige H.C. Lea hem als een consciëntieuze rechter; de bewering van een collega dat Bernard in de periode waarin hij als inquisiteur van Toulouse optrad (1308 tot 1323) 637 ketters heeft laten verbranden, wijst hij als onjuist van de hand - in werkelijkheid waren het er 'maar' veertig. Maar de driehonderd ketters die op een door Bernard opgemaakte lijst van vonnissen voorkomen en die hij in de kerker heeft laten werpen, waren er voor de - vaak korte - rest van hun leven niet veel beter aan toe.

Lea schrijft over regelmatige bezwaren die Bernard tegen beperkingen van de inquisitoriale macht inbracht: hij beklaagt zich over de inmenging van de bisschoppen, keert zich tegen een vermindering van het aantal bewapende begeleiders of tegen de door Clemens V vastgestelde minimumleeftijd voor inquisiteurs. Hij bericht ook over Bernards zieleleed, wanneer deze iemand heeft bestraft van wie hij niet het overtuigende bewijs heeft kunnen leveren en die ook niet heeft bekend. Maar hij heeft nog meer last van gewetenswroeging wanneer hij potentiële ketters ten koste van het geloof heeft laten ontsnappen, omdat hij uit ervaring hun sluwheid en valse aard kent. Dus geen voordeel van de twijfel voor de beschuldigden. Af en toe woont Bernard als bijzitter de verhoren van de inquisiteur Jacques Fournier bij, die eveneens door William in een gesprek met Adson wordt genoemd. Hij heeft gehoord dat Bernard hem na zijn terugkeer in Avignon zal ontmoeten en waarschuwt Adson voor hem: 'Onthoud die naam: op het moment verbrandt hij nog albigenzen, maar hij wil hogerop.' (Goed gezien, William! In 1334 bestijgt Jacques Fournier, de bisschop van Pamiers, als Benedictus XII de pauselijke troon.) Een andere bijzitter van Fourniers verhoren, Jean de Beaune, maakt zelfs deel uit van de pauselijke delegatie die in het klooster van Abbone de franciscanen ontmoet.

Williams voorgeschiedenis is al bekend; ook hij was eens inquisiteur. (Met mijn onderzoekingen heb ik me tot nu toe tot deze wereld beperkt. Met mijn bescheiden

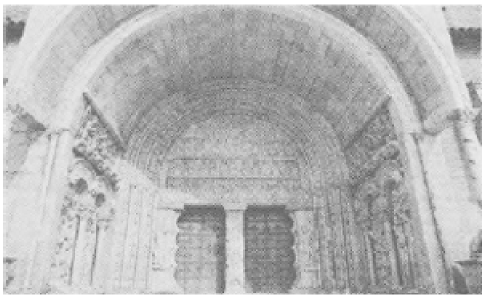
krachten heb ik tegen het kwaad gestreden, maar het lijkt me toch een iets te eerzuchtige onderneming om me aan de vader van alle kwaad zelf te wagen.' Een 'Baskerville'-citaat; niet uit de mond van William, maar van Sherlock Holmes.) Dit ambt is binnen de franciscaner orde aan een sterkere controle onderhevig. In een decreet van 1320 begrenst Michael van Cesena de ambtsperiode tot vijf jaar. Maar deze functie en de eruit voortvloeiende macht kan ook bij minorieten tot corruptie leiden. Zo klaagt in 1335 de franciscaner bisschop van Silva, Alvaro Pelayo, dat sommige broeders van zijn orde de in beslag genomen goederen voor privé-zaken zouden gebruiken. Dat William van Baskerville zich uit zijn functie van inquisiteur heeft teruggetrokken, moet voor hem zonder meer heel gevaarlijk zijn geweest. Hierdoor is zijn gelaten en angstige houding te verklaren wanneer hij ondanks Adsons aandringen weigert het onschuldige meisje van de brandstapel te redden. Wie alleen al het basisprincipe van de inquisitie in twijfel trekt, namelijk dat het vervolgen van lieden met een afwijkend geloof noodzakelijk is, valt onder de ketterijwetten. (Actuele Duitse variant: wie lasterlijk beweert dat er in onze staat een beroepsverbod bestaat, krijgt het zelf opgelegd.) Het concilie van Narbonne besluit in 1244 dat iedereen die een openbare rechtsmacht uitoefent en niet de noodzakelijke ijver bij het vervolgen van ketters aan de dag legt, als medeschuldig kan worden gezien. Wie een inquisiteur in de uitoefening van zijn ambt hindert, kan zich volgens het kerkelijk recht als geëxcommuniceerd beschouwen. Als William zich ten gunste van het meisje zou hebben ingezet, had Bernard Gui dit als steun aan ketterij geïnterpreteerd en een aanklacht tegen hem ingediend - in zijn geschriften wijst hij uitdrukkelijk op dit feit.

Op het enorme en overal doordringende apparaat van de inquisitie kunnen we hier maar kort ingaan. Meestal begint het hele proces met een zogenaamd *autodafé*, waarbij de hele bevolking van een plaats bijeen wordt geroepen en geloofsontsporingen van henzelf of anderen in het openbaar moet aangeven. Wie niet op komt dagen, is al geëxcommuniceerd. Als deze kerkban niet binnen een jaar is opgeheven, is de betrokkene als ketter verdoemd. Bernard Gui bericht dat het uitgeworpen net vooral door de aangiften van anderen steeds groter wordt en strakker kan worden aangehaald. Het verhoor van Remigio door Bernard Gui in *De naam van de roos* is voor een groot deel de letterlijke weergave van een verhoor dat hij in zijn *Practica* als voorbeeld geeft. Wie door bezwarende uitspraken van zichzelf of anderen is aangeklaagd en niet alles toegeeft wat de inquisiteur wil horen, wordt aan foltering onderworpen. Advocaten zijn niet toegestaan en de getuigen van de aanklacht, ja, zelfs de beschuldigingen worden voor het slachtoffer geheim gehouden. Het hele proces is geheim.

Als ten slotte alle verzet is gebroken, als er is gezegd wat de inquisiteur wilde horen, heeft degene die bekent de keuze tussen het afzweren van zijn - werkelijke of geveinsde - afwijkende geloof en de dood op de brandstapel. Ook als hij de ketterse ideeën of handelingen alleen heeft toegegeven om een einde aan het martelen te maken, moet hij ze afzweren. En tot het absoluut noodzakelijke bewijs van echt berouw behoort het noemen van medeschuldigen - of die er nu waren of niet.

Wie zegt het alleenzaligmakende geloof van de katholieke kerk te belijden ontkomt weliswaar aan de brandstapel, maar niet aan een vonnis van de inquisiteur, dat al naar gelang de omvang van het vergrijp van een lichte boetedoening via pelgrimstochten naar bepaalde plaatsen tot levenslange kerkerstraffen op water en brood kan reiken. De ogenschijnlijk overkomelijke verplichting om ten teken van boetedoening een op de kleding genaaid geel kruis te dragen, leidt in de praktijk tot een kommervol bestaan aan de rand van de maatschappij. Deze verplichting tot het dragen van een onderscheidingsteken en de gevolgen daarvan staan ons uit de jongste Duitse geschiedenis nog helder voor de geest; datzelfde geldt voor het confisceren van de bezittingen.

Juist deze laatste straf heeft tot gevolg dat de inquisitie haar oog niet uitsluitend op de grote groepen ketters richt die als arme boeren of ambachtslieden van het geloof afwijken (en alleen maar voor een hoop werk zorgen), maar in toenemende mate de rijkere burgers onder de loep neemt. Want het in beslag nemen van hun bezittingen is zeer lucratief en wordt voor de Kerk en de inquisiteurs een onuitputtelijke bron van inkomsten. Dit wapen bezit nog extra venijn doordat de door de inquisitie vervolgde misdaden niet verjaren. Zelfs met de dood van de ketter komt er aan zijn vervolging en bestraffing geen einde. Nog generaties later worden er processen gevoerd, skeletten opgegraven en op de brandstapels verbrand; de huizen, waarin allang hun kinderen en kindskinderen wonen, worden vernietigd en hun bezittingen in beslag genomen.



Het kerkportaal, gemaakt naar het voorbeeld van de Abdij van Moissac.

Naast alle verdere historische nauwkeurigheid van de film zijn er bij de weergave van de inquisitie enkele onjuistheden ingeslopen. Zo zou het voor Bernard Gui hoogst ongebruikelijk - zo niet onmogelijk - zijn geweest om de drie schuldig bevonden ketters ter plaatse op de brandstapel te verbranden. Opdat de Kerk haar handen niet met bloed bevuilt, wordt voor de uitvoering van lijfstraffen vrijwel altijd de wereldlijke macht te hulp geroepen. Deze kan uiteraard niets anders doen dat het voltrekken van het door de inquisitie uitgesproken vonnis. Remigio heeft bekend en geweigerd berouw te tonen, zijn dood staat dus vast. Hij zou zich overigens nog aan de Kerk kunnen onderwerpen als de eerste takken al vlamvatten. Hem zou dan zonder meer nog 'gratie' worden verleend, wat dan tot levenslange opsluiting zou leiden.

Maar Salvatore krijgt niet eens de gelegenheid berouw te tonen en het meisje wordt niet eens verhoord - dat zijn formele fouten die Bernard Gui niet zou hebben toegestaan. En dat hij niet in een vreselijke woedeaanval uitbarst wanneer Salvatore in de film de woorden 'In nomine patre et filia et spiritu sanctis' (In naam van de Vader, de *Dochter* en de Heilige Geest) uitspreekt, is toch al uiterst bedenkelijk. Want Salvatore geeft in zijn woorden niet van overtuigd feminisme blijk, maar van de opvatting van een hardnekkige ketter, die iedere inquisiteur een helse woedeuitbarsting moet bezorgen.

659 jaar later

Wat op een bepaald moment als rechtzinnig of ketters wordt beschouwd, hangt niet zozeer van de omstreden leer of daden af, maar van de mate waarin ze haalbaar zijn en erkenning vinden. Daar is in de loop der jaren weinig aan veranderd: de verzetstrijders in het Derde Rijk werden voor 1945 als misdadigers beschouwd, tegenwoordig worden ze als helden vereerd (voor zover ze niet uit het linkse kamp kwamen). Bij louche schenkingen die de hogere regionen van de macht binnenstromen probeert men wetsovertredingen door de wet te veranderen achteraf te legaliseren - in de lagere regionen is een kleine winkeldiefstal voldoende voor een onvoorwaardelijke gevangenisstraf.

Impopulaire rebellen worden openlijk belasterd door hen van seksuele uitspattingen te betichten, wat, zoals de ervaring leert, zijn effect op de gezonde volksgeest nooit mist; dat functioneerde al bij de ketters en 640 jaar later nog altijd bij de langharige hippies en studenten van de jaren zestig. Dat Luther niet, zoals anderen voor hem, op de brandstapel eindigde, heeft hij niet aan de overtuigingskracht van zijn leer te danken, maar aan het voor hem gunstige politieke klimaat.

In talrijke interviews en artikelen heeft Eco zich verzet tegen de gedachte dat de politieke inhoud van *De naam van de roos* zonder meer naar onze tijd kon worden verplaatst. Maar aangezien hij er op andere plaatsen nadrukkelijk voor pleit dat een gereed gekomen boek aan een eigen dialoog met de lezer begint - zoals de film met de bioscoopbezoeker - ontkomen we er niet aan dat er eigenaardige parallellen met het heden in het oog springen.

Dat wil niet zeggen dat we tot het vaststellen van banale congruenties overgaan; bijvoorbeeld dat de sekte van fra Dolcino voor Italië hetzelfde zou 'betekenen' als de 'Rode Brigades' of voor de Bondsrepubliek de 'Rote Armee Faktion', of dat in de inquisitie een politiestaat of de Gestapo zouden worden beschreven en in haar werkwijze de geheime onderzoeken van staatswege naar de poli-

tieke gezindheid van leraren en postbodes.

Maar achter alle - toevallige of bewuste - overeenkomsten kan wel degelijk een overeenkomst van de tijdgeest worden vastgesteld. De angst van de machtigen voor de dromen van de dissidenten over een ander leven is door de eeuwen heen dezelfde gebleven; evenals hun schijnheilige bereidwilligheid om nieuwe ideeën over te nemen zodra dat in het actuele politieke concept past. Of het nu de verheerlijking van armoede betreft of het sluiten van kerncentrales.

Abbone vertelt in *De naam van de roos* over Arnaldus Amalric, de abt van Citeaux, die op de vraag wat men met de burgers van de van ketterij verdachte stad Béziers moet doen, antwoordde: ‘Dood ze allemaal, de Heer zal de Zijnen herkennen.’ Onlangs zagen we diezelfde tekst tijdens een verblijf in de Verenigde Staten terug; gedrukt op een t-shirt. Met de groeten van Rambo, de wreker van het witte doek.

Hans D. Baumann en Arman Sahihi
Waar heeft broeder William zijn ideeën vandaan

Waarin William van Baskerville zich als voorvader en achterkleinkind van Sherlock Holmes en als geestelijk erfgenaam van de oude filosofen ontpopt en de werkwijze van de detective wordt verklaard.

Is het geloofwaardig dat een franciscaner monnik in het begin van de 14e eeuw als een echte detective in een Italiaans klooster een reeks moorden probeert op te lossen? Moet men zomaar zonder meer aannemen dat hij daarbij methoden gebruikt waarmee zijn collega Sherlock Holmes meer dan een half millennium later te werk zal gaan? Zijn de ideeën die zich in zijn hoofd ontwikkelen wel mogelijke produkten van zijn tijd? En aan welke voorwaarden zou er moeten zijn voldaan opdat hij in 1327 dergelijke gedachten kon hebben? Hier gaat het niet zozeer om de vraag vanwaar Eco en Annaud de draden hebben getrokken waarmee ze hun beeld van de middeleeuwen weven. Hier willen we weten waarop William van Baskerville - *als* hij had bestaan - zijn gedachtenbouwsels had kunnen funderen.

Voor de middeleeuwse theologen en filosofen hielden de belangrijkste bronnen van kennis direct verband met de bijbel en de geschriften van de autoriteiten. Roger Bacon, van wie William zegt dat het zijn meester was, kende drie bronnen van menselijke kennis: de autoriteiten, het verstand en de ervaring. Bacon (1214?-1294) kan als een filosofische rebel van zijn tijd worden gezien. Want hij schrijft dat de verwijzing naar de *auctores* (de autoriteiten - dus de kerkvaders en de vroege filosofen) zonder het door ervaring en experimenten verkregen bewijs ontoereikend is. Maar zelfs voor deze man staat het vast dat kennis ook het gevolg van goddelijke inspiratie is. Voor een begrip van de middeleeuwse manier van denken is dit fundamenteel: het geloof in God is vanzelfsprekend, twijfel aan zijn bestaan kan niet eens bij de mensen opkomen.

In de zojuist begonnen 14e eeuw zijn een aantal van deze zaken helemaal niet meer zo vanzelfsprekend als in de vorige. De dominicaan Thomas van Aquino (1225?-1274) uit dezelfde orde als de inquisiteur Bernard Gui, wordt weliswaar in 1323 door paus Johannes XXII heilig verklaard, maar de kritiek op zijn leer neemt toe. Thomas had geloof en rede, ondanks de noodzakelijke verschillen, met elkaar in verband gebracht. De theologen uit Williams tijd scheiden beide gebieden weer. Ze zijn bang voor de uitwerking van de filosofie van Aristoteles. Want het vermoeden van sommige van zijn aanhangers dat hetgeen theologisch waar is, wetenschappelijk onjuist kan zijn (en omgekeerd) doet het geloof op zijn grondvesten schudden.

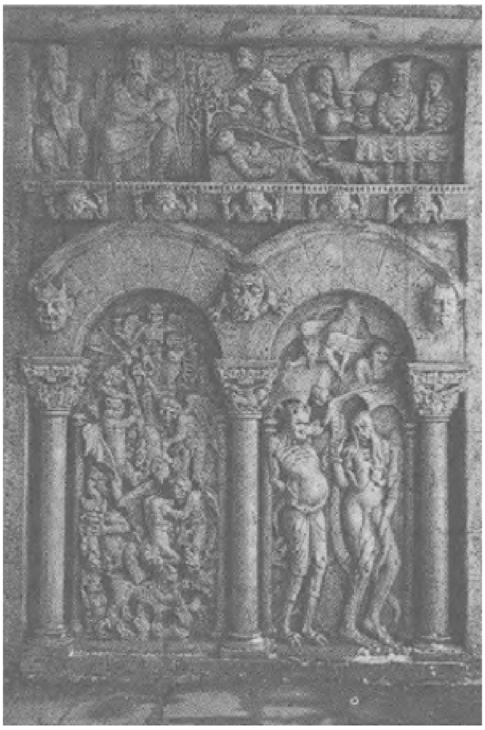
Zolang de maatstaf voor de waarheid van een bewering was dat er in de geschriften van de autoriteiten desbetreffende citaten voor gevonden konden worden, was de wereld in orde. Wie de inhoud van de juiste boeken kende, kon de wereld - het hier en nu evenals het hiernamaals - verklaren. (De abt is een vertegenwoordiger van deze traditie. Zijn enige noemenswaardige prestatie was dat hij als jongen in 1274 het corpulente lijk van Thomas van Aquino zijn sterfkamer heeft uitgedragen. Met deze last blijft hij tot aan zijn eigen einde rondzeulen.) Maar wat zou er gebeuren als de waarde van de eigen ervaring zwaarder ging wegen dan die van de autoriteiten?

Kennis zetelt in de boeken

Zolang men de autoriteiten nodig heeft om de waarheid te bewijzen, is het belang van de boeken duidelijk. Hierin zijn de erkende leren te vinden. Wie deze boeken bezit kan de waarheid van zijn eigen beweringen door analogieën bewijzen en uiteraard op dezelfde manier aantonen dat andere onwaar zijn. In de middeleeuwen - en niet alleen toen - was de groep geletterden uitermate klein. Naast een enkele edelman en een paar leden van de zich ontwikkelende burgerij konden alleen de geestelijken begrijpen wat er in de teksten stond. Kloosterscholen en de hieruit voortgekomen vroege universiteiten leidden geestelijken op en de boeken waren vrijwel uitsluitend in het Latijn geschreven. De volkstalen waren nauwelijks in schrift vastgelegd, pas Dante's *Divina Comedia* (1307-1321) betekende een wezenlijke doorbraak. Abbone geeft onmiskenbaar van een diepe weerzin tegen dit soort boeken blijk (zie blz. 44). Zelfs de bijbel werd door de kerk uitsluitend in haar Latijnse uitgave toegestaan. Vertalingen in de volkstaal werden als ketterij beschouwd en dienovereenkomstig vervolgd. Deze bijbels werden te zamen met ketterse geschriften in het openbaar verbrand. In dit aan de vlammen prijsgeven van ongewenste boeken had het officiële christendom sinds de verheffing tot staatsgodsdienst onder keizer Constantijn al een duizendjarige ervaring opgebouwd.

Jorge van Burgos, de heimelijke heerser over de bibliotheek, noemt zijn rijk in een gesprek met William ‘de bewaarster van de kennis. Ik zeg bewaren en niet bestuderen, want in de geschiedenis van de wetenschap kent men geen vooruitgang, slechts een voortdurende en hoogmoedige herhaling.’ Hij volgt hier - en niet alleen hier - de leer van Bernhard van Clairvaux, de kerkher-

vormer uit de 12e eeuw die schreef: ‘Er zijn velen die kennis zoeken ter wille van de kennis: dat is nieuwsgierigheid.’ Jorge tracht deze traditie vast te houden. Hij ziet daarbij over het hoofd dat de op het geloof in citaten gebaseerde herhaling voor een belangstelling in kennis begint te zwichten die inderdaad tot een doel op zichzelf wordt. Praktijk en theorie wijken uiteen. Voor Jorge is dat een leerproces met dodelijke afloop. De zegswijze dat iemand boeken verslindt, betekent normaal gesproken dat hij ze in zich opneemt. Als Jorge het felbegeerde en gevreesde boek ten slotte letterlijk verslindt, doet hij het tegendeel: hij begraaft het in zichzelf - en ook al gaat hij er aan ten gronde, hij triomfeert. ‘Neem het en eet het op,’ citeert hij de *Apocalyps* van Johannes (10:9), ‘en het zal uw buik bitter maken, maar in uw mond zal het zoet zijn als honing.’ Ook hier klinkt Bernhard van Clairvaux weer door, die - toentertijd tegen Abelard - tierde: ‘O, waren zijn in gif gedrenkte boeken maar verborgen gebleven en werden ze maar niet door jan en alleman gelezen! Ze bieden allemaal niets dan gif in plaats van honing, of beter gezegd, gif in honing.’



Relief in het kerkportaal

In de boeken bevond zich de schat aan kennis van de klassieke oudheid - of dat wat er nog van over was; plus de teksten van de kerkvaders en - deze onoverzichtelijke hoeveelheid onder één noemer gebracht - de spreukenboeken en de talloze commentaren erop. Deze boekenvoorraad bevond zich vrijwel uitsluitend in de kloosters, die na de Volksverhuizingen en het culturele verval het enige toevluchtsoord van de klassieke en laatklassiek-christelijke erfenis waren. (In een dergelijke situatie bevond zich de linkse boekhandel aan het eind van de jaren zestig toen de werken van de Marxistische autoriteiten slechts in de vorm van roofdrukken in enkele verspreide boekhandels te koop werden aangeboden.) Volgens de berekeningen van geschiedkundigen is alleen al van de aantoonbare klassieke werken zo'n 97 procent verloren gegaan. De abt Abbone zet de traditie van zijn naamgenoot Abbone van

Fleury (945/-1004) voort, die al zijn energie in de opbouw van een goed functionerend scriptorium stak.

Wanneer William van Baskerville met verbazing en bewondering over de reusachtige omvang van de bibliotheek van het klooster spreekt (hij heeft het over meer dan 6000 banden, zie blz. 43) en deze lovend de grootste van de christenheid noemt, mag men niet vergeten dat deze uitspraak sterk tijdgebonden is. De eerste bibliotheken ontstonden in de 8e eeuw. De bibliotheek van het klooster Reichenau beschikte in 822 over 415 banden, in de 11e eeuw was dit aantal tot zo'n acht- à negenhonderd gegroeid; voor de mensen in die tijd een welhaast ongelooflijke hoeveelheid. Zelfs de kapittelzaal van de kathedraal van Parijs bezat tegen het einde van de 13e eeuw ongeveer 150 banden. Het ging dus niet om een orde van grootte als die van de bibliotheek van Alexandrië - daar zouden bij de grote brand in het jaar 47 voor Christus 700.000 papyrusrollen in vlammen zijn opgegaan. In de middeleeuwen ordende men de boekenvoorraden over het algemeen naar de volgende gebieden: 1. liturgische werken voor de kerkdienst; 2. bijbels en commentaren; 3. werken van kerkvaders; 4. theologische werken van moderne schrijvers; 5. werken over de kerkelijke en wereldlijke geschiedenis, canoniek en burgerlijk recht, regels voor de monniken en heiligenlevens; 6. geschriften op het gebied van de zeven vrije kunsten: grammatica, retorica, dialectiek; aritmetica, geometrie, muziek en astronomie. (De eerste drie, waarvan het vanzelfsprekend werd gevonden dat men ze beheerste, werden als *trivium* beschouwd, hier komt ons woord ‘triviaal’ vandaan.)

Die nauwelijks te overschatten betekenis die boeken voor het middeleeuwse geestelijke leven hadden komt ook uit hun zuiver materiële waarde voort. Terwijl schrijvers tegenwoordig achter tekstverwerkers zitten en de kant-en-klare discette bij de drukkerij afleveren, schreven de kopiisten met ganzeveren en inkt op kostbaar perkament. Het werk aan een boek vergde maanden, vaak jaren; voor één bijbel had men de huiden van twee- tot driehonderd schapen nodig. Papier werd in het christelijke Europa sinds de 12e eeuw vervaardigd, maar was pas eeuwen later een algemeen erkend produkt.

Monniken maakten lange reizen om een boek in een veraf gelegen klooster te kunnen lezen; het werd als een bijzonder gelukkige omstandigheid beschouwd als een dergelijk werk mocht worden geleend om het in het eigen scriptorium te kunnen kopiëren. Dat scriptorium was met de aangrenzende bibliotheek naast de kerk een bijzonder heilig deel van alle kloosters. De hier werkende monniken, ‘die rijp zijn van leeftijd en geest, omdat dwa-

lingen in het schrijven makkelijk ook tot dwalingen in het geloof kunnen leiden', stonden in hoog aanzien. Een van deze kopiisten schreef voor volgende generaties de volgende aanwijzing in de kantlijn: 'Behandel deze bladzijden behoedzaam. Strijk niet met vingers over de letters. U hebt geen idee wat het betekent een boek over te schrijven! Het is een zwaar, veeleisend corvee: het maakt de rug krom, de ogen wazig, de maag en darmen ziek. Bid daarom, beste medebroeder, als je dit boek leest, bid voor de arme dienaar Gods Radulfus, die in het klooster Saint-Aigan met eigen hand al deze bladzijden overschreef.' Dat de vlijtige monniken hun kunst onder andere ook aanwendden om in plaats van geestelijke rijkdommen die van wereldlijke aard te vermeerderen, blijkt uit particuliere oorkonden van landheren, die compleet met zegel werden vervalst. In Eco's klooster werden voor opdrachtgevers van buiten en tegen betaling boeken gekopieerd. Bijna als in een manufactuur, al was het dan niet zo'n aangrijpend gebeuren als in Monty Pythons middeleeuwse film *Jabberwocky*.

De theologen en hun heidense leermeesters

Als Thomas van Aquino het aan de Universiteit van Parijs over *de filosofen* had, hoefde hij niet eerst uitvoerig te verklaren wie hij bedoelde. Al honderd jaar eerder was Johannes van Salisbury in geestdrift ontstoken: 'De zon scheen van het firmament te zijn gevallen toen Plato deze wereld verliet; allen jammerden dat het licht der wereld was gedoofd. Maar toen zijn leerling Aristoteles de leerstoel van zijn meester besteeg, straalde hij als een heldere morgenster; hij verlichtte de hele aardkreits.'

Het lijkt verbazingwekkend dat het werk van de vijftienhonderd jaar eerder geboren Stagiriet (de bijnaam van Aristoteles naar zijn Griekse geboorteplaats Stagira) in de christelijke middeleeuwen van zo'n enorme betekenis kon zijn. Tenslotte was de leraar van Alexander de Grote een ongedoopte heiden geweest, ook al beschouwde men hem dan algemeen als beschaafd. Wat er van zijn werk aan het nageslacht is doorgegeven, kan zowel voor de verdediging van de kerkelijke leer als voor een kritiek erop worden gebruikt. De bekendste aanhanger van de eerstgenoemde mogelijkheid was Thomas van Aquino en zijn meest prominente tegenstander Siger van Brabant (1235?-1281?), die de Aristoteles-interpretaties van de Arabische filosoof Averroes volgde.

De geschriften van de beroemde Griek over de logica waren al eeuwenlang onomstreden cultuurgoed. Boethius had ze al omstreeks het jaar 500 in het Latijn vertaald. Deze geschriften, die als de *oude logica* bekend stonden, werden in de 12e eeuw door de *nieuwe logica* vervangen. Hieraan werden geleidelijk vertalingen van de Arabische commentaren toegevoegd. Veel christelijke theologen vonden de intensieve bestudering van deze oude teksten niet juist. Steeds weer werden er van de kant van de kerk strenge verboden uitgevaardigd. Zo nam men er onder andere geen genoegen mee de boeken van de omstreden filosoof te verbranden, maar zette men tegelijk ook de leermeesters op de brandstapels, dat was in de periode na de Parijse synode van 1210. Maar deze verboden raakten al spoedig in de vergetelheid. Al in 1228 kende Albertus Magnus alle toentertijd toegankelijke geschriften van Aristoteles en kon er openlijk naar verwijzen. En in de tweede helft van die eeuw bouwde Thomas van Aquino de omvangrijke ideeënwereld van zijn *Summa theologica*

op dezelfde fundamenten. Een exacte kennis van de teksten van Aristoteles achtte hij zo belangrijk dat hij Willem van Moerbeke vroeg ze opnieuw te vertalen. Deze bewerkte omstreeks 1260 eerst de *Politica* en later alle andere bekende werken. En paus Urbanus IV, die nog in 1263 vroegere verboden van de leer had bekrachtigd, liet niet veel later aan zijn hof nieuwe vertalingen uit het Grieks maken.

De leer van Aristoteles bloeide dus weer volop toen deze eerst in 1270 en daarna opnieuw in 1277 nieuwe tegenslagen te verwerken kreeg. De aartsbisschop van Parijs, Etienne Tempier, veroordeelde een hele ceel van ‘dwalingen’, die aan de plaatselijke universiteit niet meer mochten worden onderwezen. Kort daarop sloot de aartsbisschop van Canterbury, John Peckham, zich bij hem aan en het duurde niet lang voor dit verbod ook tot andere universiteiten doordrong. Filosofen als Roger Bacon en Siger van Brabant werden in kerkers geworpen. De in de lijst van verboden opgenomen leerstellingen (of ze nu zo werden onderwezen of niet) moeten de theologen inderdaad de schrik om het hart hebben doen slaan. Bijvoorbeeld, dat de christelijke leer evenals andere religies fabels en dwalingen bevat, dat de christelijke leer de wetenschap in de weg staat, of dat het geluk in dit leven en niet in een volgend te vinden is.

De omwegen waarlangs de geschriften van Aristoteles de Europese middeleeuwse filosofen hadden bereikt, waren nogal avontuurlijk. Via Griekenland, Perzië en Syrië waren ze in de centra van de Islamitische macht terecht gekomen, waren hiermee tot in Spanje doorgedrongen en bleven er achter nadat dit deel van het avondland door de christenen was heroverd. In Toledo stichtte een bisschop in de 12e eeuw een vertalersschool die al spoedig een belangrijk centrum werd. Hier werden ook de teksten van Aristoteles in het Latijn vertaald - uit Arabische bronnen, die via het Syrisch of het Perzisch aan het Grieks waren ontleend.

De middeleeuwse exegeten van Aristoteles probeerden voornamelijk een overeenkomst tussen de leerstellingen van het geloof en die van de rede te vinden. Ook de orthodoxe Islamitische geleerden als Al-Gazali (1059-1111) realiseerden zich heel goed welk gevaar er in de leer van de filosofen school. De Arabier Averroes (=Ibn Ruschd, 1126-1198) ontwikkelde zich daarentegen tot de beroemdste Aristoteles-uitlegger. Dat hij en zijn Europese volgelingen, zoals bijvoorbeeld Siger van Brabant, ooit uitdrukkelijk de stelling dat er een dubbele waarheid zou bestaan zouden hebben verdedigd, moet worden betwijfeld. Desondanks stond hun hele denksysteem geen andere gevolgtrekking toe: wanneer de leerstellingen van het geloof dikwijls zo duidelijk in tegenspraak met die van de rede zijn, wanneer de eerste niet onjuist mogen zijn en iedere waarneming tegen de onjuistheid van de tweede spreekt - dan moeten er wel twee waarheden bestaan!

Uit de film: 'De Naam van de Roos', foto: Mario Tursi

De vertalersschool van Toledo ligt op krap 300 km van Burgos, de stad waar Jorge oorspronkelijk vandaan komt. Er is niets tegen in te brengen dat de latere bibliothecaris in die omgeving in het bezit van het geschrift kan zijn gekomen waar in *De naam van de roos* aanhoudend naar wordt gezocht: de tweede, spoorloos verdwenen gewaande band van de *Poetica* van Aristoteles. In de tot in deze tijd bewaard gebleven uitgave van de *Poetica* gaat de schrijver slechts met een enkel woord op de kwestie van de lach in, maar refereert in een andere tekst, de *Rhetorica*, aan vaststellingen die hij daar met betrekking tot dit onderwerp zou hebben gemaakt. Deze komen in elk geval niet voor in de bewaard gebleven *Poetica.* Zo ligt het voor de hand dat sommigen van het bestaan van een inmiddels verloren gegaan vervolg uitgaan.

Dat de mens een dier is dat zich naast al het andere vooral onderscheidt door het tot lachen in staat is, had William van Ockham al in zijn geschrift over *logica* naar voren gebracht (*homo est animal risibile*). Jorge, de benedictijn, verwijt de orde der franciscanen van William (van Baskerville evenals van Ockham) dat haar broeders zich te snel tot lachen laten verleiden. Zelfs Franciscus, de stichter van de orde, lachte maar al te graag. Een kroniekschrijver van de orde, Salimbene, vertelt met onmiskenbaar plezier over een voorval uit 1233 waarbij een franciscaan de dominicaner prediker Johannes van Vicenza op grove wijze voor gek zette. Dat Jorge de lach verwerpt is begrijpelijk: als benedictijn is hij aan de regel van zijn orde gebonden en die verbiedt het lachen maar liefst tweemaal. Met een beroep op psalm 39 wordt hierin gesteld: 'Ik zal op mijn wegen letten, opdat ik niet zondig met mijn tong. Ik zal mijn mond in toom houden... zo blijf ik stom en stil.' Daaruit volgt: 'Dubbelzinnigheden, hol geklets en belachelijk gepraat willen we in het klooster absoluut niet horen. Daarvoor opent de monnik zijn mond nog niet eens.' En de tiende trap van de nederigheid vult aan: 'De monnik is niet makkelijk en direct geneigd te lachen: "De dwaas lacht met luide stem, maar de wijze glimlacht nauwelijks zichtbaar".'

Als de schrijvers van het nieuwe testament hadden geschreven dat Jezus had gelachen, zag de wereld er nu misschien heel anders uit. Maar nu kan Jorge met Petrus Cantor beweren: 'Christus lachte nooit'. Tegen het ruwe lachen van de boeren heeft hij niets; het werkt bevrijdend en bevat geen explosieve kracht. Als in een scène in de film, die in een armoedige hut aan de voet van het klooster speelt, een kip op

het hoofd van de boer kakt en de hele familie in lachen uitbarst, is dat ongevaarlijk. Dit 'lachen verdrijft voor een paar minuten hun angst.' Het door Aristoteles bedoelde lachen bevrijdt de boeren daarentegen 'van hun angst voor de duivel, want op het feest der dwazen verschijnt ook de duivel als arm en dwaas, dus als iemand waarop men vat heeft. Dit boek zou echter kunnen leren dat het wijsheid is zich van de angst voor de duivel te bevrijden!'. Eco refereert hierbij niet zozeer aan Aristoteles alswel aan de Russische letterkundige Michail Bachtin, die over het middeleeuwse lachen schrijft: 'In de klassencultuur is ernst officieel en autoritair, hij is nauw met geweld, verboden en beperkingen verbonden... Het lachen kent geen verboden of beperkingen. Macht, geweld en autoriteit spreken nooit de taal van de lach.'

Rozen en namen: de universaliënstrijd

Uitgerekend door de heethoofdige theoloog Abelard (1079-1142) werd de als *pro et contra* bekende methode van de scholastieke filosofie ingevoerd. Deze middeleeuwse *Dialectica* wordt tegenwoordig eerder als een dode en mechanische methode gezien: men stelt een vraag; daar worden stellingen uit de bijbel, van de kerkvaders en ook van heidense leermeesters uit de oudheid tegenover geplaatst; er worden conclusies getrokken - en de zo gevonden resultaten worden als vaststaand beschouwd.

Maar de scholastieke filosofie werd onrecht aangedaan; neem alleen al de spitsvondige disputen over de volgende kwesties: kan de almachtige God een steen scheppen die hijzelf niet zou kunnen optillen? Hoeveel engelen kunnen er op de punt van een naald dansen? Slapen engelen? Had Adam een navel en hoe oud was hij toen hij werd geschapen? Zelfs Thomas van Aquino schreef in 1271/72: ‘De zin van een filosofiestudie is niet dat men er probeert achter te komen wat anderen hebben gedacht, maar hoe het met de waarheid van de dingen is gesteld.’

Maar het belangrijkste - en ook tegenwoordig nog van invloed zijnde - dispuut van de scholastiek was de universaliënstrijd: het ging om de vraag naar de aard van algemene begrippen (= universaliën). Bestaat ‘de mens in het algemeen’ of ‘de roos als zodanig’? Of bestaan er slechts vele afzonderlijke mensen en rozen? De *realisten* beweerden dat deze begrippen werkelijk bestonden als oervormen voor de dingen op zichzelf (*universalia sunt realia ante rem*). De *nominalisten* waren daarentegen van mening dat alleen de afzonderlijke dingen werkelijk waren, de begrippen waren er slechts benamingen voor (*universalia sunt nomina post rem*).

William van Baskerville is niet alleen naar de detective Sherlock Holmes gevormd, maar ook naar de filosoof William van Ockham (1286?-1349?). En deze beantwoordde de vraag naar de aard van de universaliën ondubbelzinnig als *nominalist.* En zo bezit de titel van de film en de roman verschillende (naast de door Eco in zijn *Naschrift* verklaarde) betekenissen: de universaliënstrijd is belangrijk en wel omdat er zoveel over tekens en namen wordt gesproken. En van belang is ook dat uitgerekend het meisje, de roos, Adsons geliefde voor één nacht, als enige naamloos blijft.

In *De naam van de roos* is William de vertegenwoordiger van het nominalistische standpunt en Jorge van Burgos is zijn tegenspeler uit het kamp van de realisten. Jorge gelooft in het bestaan van de algemene begrippen, voor hem is hun werkelijkheid waardevoller dan die van de dingen op zich, die louter afbeeldingen van hun bovenaardse oervormen zijn. Zijn voorbeeld Bernhard van Clairvaux gaat tegen de nominalist Abelard in: ‘Hij ziet niets in spiegels en gelijkenissen; hij beziet alles van aangezicht tot aangezicht.’ William gaat - als een goede detective - van de dingen op zich uit en beschouwt namen als collectiva die door abstractie en ervaring tot stand zijn gekomen.

Wat kon de ervaring van zich aan de letter van de bijbel houdende filosofen en theologen, die de zekerheid van hun kennis zwart op wit voor zich hadden, nu nog voor zin hebben? Aristoteles, een autoriteit dus, had geschreven dat de zenuwen in het hart bij elkaar komen. Galileï vertelt over een scholasticus die er door een anatoom op werd gewezen dat de hersenen de oorsprong van de zenuwen vormen. Het einde van de discussie: ‘U hebt me dat allemaal heel helder, heel duidelijk laten zien - als de tekst van Aristoteles, die toch onmiskenbaar zegt dat de oorsprong van de zenuwen in het hart ligt, daar niet tegen in zou gaan, zou men zich gedwongen zien toe te

geven dat u gelijk hebt.’ De scholastici breken zich het hoofd over de kwestie of mollen al dan niet ogen hebben; maar ze komen niet op het idee om te gaan kijken. Soms spreken de autoriteiten elkaar tegen: zo vertelt William in de film aan Adson dat hazen geen herkauwers zijn, zoals in de bijbel staat. Daarbij beroept hij zich op een geschrift van de Stagiriet. Albertus Magnus bewijst - tegenover Aristoteles - dat palingen niet van modder maar van kleine diertjes leven.

Op een gegeven moment moeten de tegenstrijdigheden zich op deze manier wel gaan ophopen, er wordt naar methoden gevraagd die een oplossing voor dit dilemma bieden. Heel geleidelijk gaat men er, al is het vaak met tegenzin, toe over om meer op de eigen ogen dan op het woord te vertrouwen: de menselijke ervaring begint een belangrijke basis voor kennis te worden. Dat wat zijn zintuigen hem vertellen kan niet langer uitsluitend als drogbeeld en begoocheling worden beschouwd. Veel filosofen realiseren zich dat ze de oorsprong van hun kennis aan hun zintuigen te danken hebben (*nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu*).

Een van Williams voorgangers is Johannes van Salisbury (1110?-1180), net als hij een geestelijke die zijn leven als diplomaat slijt en politieke thesen over het gezag opstelt (zoals William in navolging van Marsilius van Padua en William van Ockham later ook zal doen, zie elders in dit nummer het hoofdstuk *Het geestelijke en het wereldlijke zwaard*). Een andere overeenkomst is de sterke accentuering van de concrete ervaring en de kennis van de dingen op zich.

William van Baskerville noemt Roger Bacon (1214?-1294?) zijn leermeester (zie blz. 24), wat kan kloppen, aangezien William in het begin van de jaren zeventig van de 13e eeuw werd geboren. Hij had klaarblijkelijk het geluk dat hij Bacons lezingen in diens ‘vrije’ tijd heeft kunnen horen; tenslotte heeft de franciscaan veertien jaar van zijn leven in kerkelijke kerkers doorgebracht. Zijn belangstelling is voor zijn tijdgenoten wel iets té exotisch: hij houdt zich met astronomie en optica bezig en doet aan alchemie, wiskunde en technische wetenschap. Desondanks is het ook Bacon er vooral om te doen door verbreding van de menselijke kennis inzicht in de goddelijke schepping te krijgen. De autoriteiten erkent hij wel degelijk als een bron van kennis, stelt daarbij echter wel de beperking dat de ervaring de enige bron van zekerheid kan zijn. Maar niet alleen door het experiment, dat met Bacon - en zijn leermeester Grosseteste - voor het eerst belangrijk wordt, kan kennis worden verkregen, want daarnaast staat de onmiddellijke goddelijke inspiratie. Om te kunnen beoordelen of Williams gedachten in zijn

tijd mogelijk waren, moet men nog een volgende, ogenschijnlijk ver van de richting afwijkende weg volgen. Heel lang beschouwden de theologen het als vanzelfsprekend dat God met het scheppen van de wereld ook de wetten die haar in gang houden, had geschapen. Dit is voor hen geen beperking omdat alles wat God doet, verstandig is - en moet zijn. De (gelovige) mens kan dit verstand onderscheiden. Door Duns Scotus (1266?-1308) en zijn ideeën over de vrijheid van God werd deze zekerheid in twijfel getrokken: omdat Gods vrijheid absoluut en onbeperkt is, zijn Zijn daden niet door noodzaak bepaald, ze zijn dus toevallig en door de mens niet voorspelbaar. Hieruit volgt dat het menselijk verstand geen uitgangspunten heeft om uitgaande van wat tot dan toe bekend was tot nog onbekende conclusies te komen.

De idee van de absolute vrijheid van God brengt ons bij William van Ockham. William van Baskerville beschouwt de franciscaner medebroeder als zijn vriend (en een latere monnik, Martin Luther, noemde hem zijn leermeester). Er is al gezegd dat hij een overtuigd voorvechter van het nominalisme was. Volgens zijn leer zijn de universaliën tekens, concepten, die in de filosofie in de plaats worden gesteld van de dingen waar ze vervangingen voor zijn. In de wereld bestaat het algemene niet - alleen wanneer over de wereld wordt gesproken, in de logica en in de psychologie. William van Baskerville is het met deze opvattingen eens (zie bijvoorbeeld blz. 36).

We kunnen dit standpunt in verband met Ockhams kennisleer beschouwen: het uitgangspunt van alle kennis is de rechtstreekse zintuigelijke kennis van de dingen, alle gevolgtrekkingen over verbanden moeten daarop gefundeerd zijn. God heeft de wereld niet als een groot raderwerk geschapen, het opgewonden en aan zichzelf overgelaten (in Ockhams tijd kende men het uurwerk nog niet). Hij schept ieder ding afzonderlijk. Deze zienswijze is tegen de hoge waardering van de algemene begrippen gericht, tegen de onderstelling dat deze ‘werkelijk’ bestaan. Wanneer God de dingen afzonderlijk schept, dan kan uit de kennis van één ding geen zekere conclusie over een ander worden getrokken. Datzelfde geldt voor de verhouding van oorzaak en gevolg.

De naam van Ockham is in de geschiedenis van de filosofie niet uitsluitend met zijn baanbrekende onderzoeken naar het belang van tekens en taal verbonden, maar ook met het naar hem benoemde ‘scheermes’. Dit kennistheoretische mes wil al het overbodige wegsnijden; daarom spreekt men ook wel van het economische principe. Ockhams scheermes houdt in dat een verklaring niet meer mag omvatten dan absoluut noodzakelijk is; iedere toevoeging is onnodig en overbodig.

Maar Ockhams scheermes heeft zo zijn kuren en William van Baskerville merkt dat bij zijn werk als detective maar al te duidelijk. Zo lijkt er aanvankelijk geen twijfel over mogelijk dat er een patroon aan de reeks moorden ten grondslag ligt dat overeenkomt met het door Johannes in de Apocalyps beschreven patroon. De vermoedelijke orde van de aardse wereld zou zo een spiegel van het hiernamaals zijn. Maar aan het slot blijkt dat alles heel anders was, dat ieder sterfgeval alleen als op zichzelf staand kan worden beschouwd. Het patroon dat de moorden met elkaar in verbinding leek te brengen, bestond alleen in Williams hoofd - de wereld kent geen begrijpelijke orde. In ieder geval blijkt de *eenvoudigste* verklaring, die uit de Apocalyps werd afgeleid, niet ter zake dienend: Ockhams scheermes leidt - tegen de bedoeling van de uitvinder in - niet tot bevestiging van het geloof, maar tot twijfel.

De logica van de detective

Wat hebben de herontdekte boeken van Aristoteles of de leer van de vrijheid van God met de vraag te maken of een voormalige franciscaner inquisiteur in 1327 als detective te werk kan gaan? Tenslotte wisten de jagers in het stenen tijdperk al dat een spoor in de modder als een teken kan worden geïnterpreteerd: als teken voor het feit dat daar een bepaalde tijd eerder een bepaald soort dier is langsgekomen.

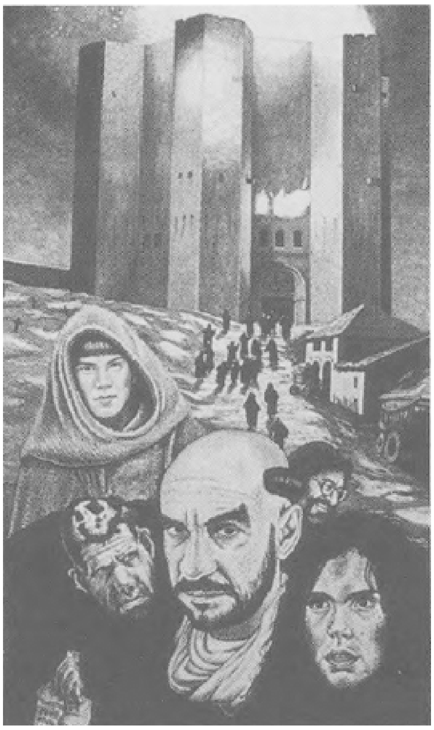
In de middeleeuwen was - zoals in het vorige artikel al uitgebreid ter sprake kwam - maar een klein deel van de bevolking van lichamelijke arbeid, voornamelijk werk op het land, vrijgesteld: de adel en de - meestal eveneens adellijke - geestelijkheid. Het rechtstreekse contact met de concrete wereldse zaken, het werk, werd als minderwaardig beschouwd. Een geleerde hield zich daar niet mee op. Alle kennis stond in de boeken van de autoriteiten beschreven. Door de opgangmakende herwaardering van de ervaring en de accentuering van de betekenis van de dingen op zich, zagen de geleerden zich gedwongen hun blik van het ideeënrijk aan gene zijde op de aardse wereld te richten. Wanneer elk ding uniek is, moet de mens de dingen in hun veelsoortigheid bestuderen. Wanneer hij algemeen geldende uitspraken wil doen, kan hij niet meer van het algemene uitgaan en er zeker van zijn dat hij dan tot een juiste beschrijving van het ding op zich komt. Hij moet integendeel met de dingen op zich beginnen en daarna zijn waarnemingen veralgemenen. De aldus verkregen thesen zijn echter niet meer zeker, maar slechts in meer of mindere mate waarschijnlijk.

In de logica onderscheidt men deze denkwijzen als deductief en inductief. De detective gaat bij zijn deductie van een wetmatigheid uit: ‘Alle sterfgevallen in het klooster passen in het patroon van de Apocalyps’. Wanneer hij een dode ontdekt formuleert hij dit feit als ‘Dit is een sterfgeval in het klooster’ en hieruit volgt de conclusie: ‘Dit sterfgeval past in het patroon van de Apocalyps’. En bij de veronderstelling dat alle sterfgevallen inderdaad dit patroon volgen, zou de waarheid van de gevolgtrekkingen gegarandeerd zijn. Maar alleen als de beide laatste thesen, de premissen, waar zijn, kan ook de derde these, de conclusie, waar zijn.

Bij inductie gaat men omgekeerd te werk: de detective ziet zich met een dode geconfronteerd en zegt: ‘Dit is een sterfgeval in het klooster’ en verder stelt hij vast: ‘Dit sterfgeval past in het patroon van de Apocalyps’. Waarna hij dapper de wetmatigheid formuleert: ‘Alle sterfgevallen in het klooster passen in het patroon van de Apocalyps’. Wanneer hij dit naar aanleiding van de kennis van slechts één geval zegt, kan men dat nauwelijks serieus nemen. Als er echter twee, vijf of zeven gevallen zijn en hij stelt

vast dat ze inderdaad allemaal in het patroon van de Apocalyps passen, is de waarschijnlijkheid van zijn 'wet' al tamelijk groot. (Maar als er een geval tussenkomt dat niet in het patroon past - dan stort de hele wet als een kaartenhuis in elkaar; of hij moet beweren dat dit geval helemaal niet in de reeks thuishoort.)

Bij deductie trekt men dus conclusies uit het algemene met betrekking tot dingen op zich en wanneer de algemene wetmatigheid klopt, is de conclusie over het ding op zich met zekerheid ook waar. Bij inductie trekt men daarentegen conclusies uit de dingen op zich met betrekking tot het algemene, maar deze zijn altijd slechts in meer of mindere mate waarschijnlijk; niets sluit uit dat er op een keer een geval wordt ontdekt dat de wet onderuithaalt.



In *Het teken van de Vier* beschrijft Sherlock Holmes de drie eigenschappen die voor een goede detective onontbeerlijk zijn: het vermogen waar te nemen, het vermogen te combineren en het bezit van de adequate kennis. En even verderop volgt zijn versie van het 'scheermes': 'Wanneer men al het onmogelijke heeft geëlimineerd, moet wat overblijft, hoe onwaarschijnlijk het ook lijkt, het juiste zijn!' (Ook William kent uiteraard dit principe: 'Beste Adson,' zegt hij, 'men dient de verklaringen en oorzaken niet te vermenigvuldigen zonder dat daar een dringende noodzaak voor bestaat.' zie blz. 100.) Voor de detective is het altijd belangrijk uit sporen die hem bekend zijn (uit gevolgen) conclusies te trekken over iets wat hem nog niet bekend is (over oorzaken). Hij moet kunnen waarnemen om de uitgangsthesen voor inducties te kunnen formuleren. Hij moet de kennis bezitten om uit algemene wetten te kunnen deduceren. En hij moet kunnen combineren om de logische stappen tot inductieve en deductieve conclusies op de juiste wijze uit te kunnen voeren. ('Je kent mijn methode,' zegt Holmes tegen dr. Watson. 'Ze berust op het rekening houden met details.') Als men de werkwijze van de detective nauwkeuriger bekijkt, dan blijkt dat hij over het algemeen volgens een andere logische methode te werk gaat. Inductie en deductie staan niet los van elkaar, maar zijn hecht met elkaar verbonden. Eerst

observeert William (inductie) veel afzonderlijke dingen: er zijn doden, de manier waarop ze stierven past in het patroon van de Apocalyps. Dat maakt dat we (voorlopig) kunnen concluderen: alle sterfgevallen passen in dat patroon. Naar aanleiding van het volgende sterfgeval ontwikkelt de detective een hypothese: alle sterfgevallen in het klooster passen in het patroon van de Apocalyps - dit sterfgeval past ook in datzelfde patroon - dus vond dit sterfgeval plaats in het klooster (dat aan dezelfde wetmatigheid beantwoordt als de andere gegevens daarvoor). Deze methode om tot een conclusie te komen behoort niet tot die van de klassieke logica en wordt tegenwoordig *abductie* genoemd; Holmes sprak in dit verband nog over deductie.

Maar het deduceren volgt pas in de derde fase. De vermoede wetmatigheid wordt door een nieuw geval bevestigd, wat de waarschijnlijkheid van haar juistheid vergroot. De detective concludeert: alle sterfgevallen in het klooster passen in het patroon van de Apocalyps - dit sterfgeval vond in het klooster plaats - dus past ook dit sterfgeval in hetzelfde patroon. Draait de detective nu in een kringetje rond of weet hij echt meer dan eerst? Want het op deze manier te werk gaan is alleen zinvol als men vervolgens - zonder extra observaties - meer weet dan ervoor. Men zou de deductie ook speculatief kunnen formuleren: alle sterfgevallen (tot dan toe) in het klooster passen in het patroon van de Apocalyps - er kunnen nog sterfgevallen volgen - volgende sterfgevallen zullen in hetzelfde patroon passen. William kent de Apocalyps van Johannes. Alleen daardoor weet hij dat elke dood met een passage uit de tekst overeenkomt en daarbij nog de volgorde van de tekst volgt. Dus: zijn overwegingen stellen hem in staat conclusies over de manier van sterven in een volgend geval te trekken nog *voordat* dit zelfs heeft plaatsgevonden. Met William van Baskerville kunnen we resumerend stellen: ‘Het betekent veeleer geplaatst worden tegenover een, of twee, of drie bijzondere gegevens die ogenschijnlijk niets gemeen hebben, en proberen zich voor te stellen of dat evenveel gevallen kunnen zijn van een algemene wet die men nog niet kent en die misschien nog nooit is geformuleerd.’ (zie blz. 319)

In *De naam van de roos* is het niet alleen slecht gesteld met de wereldlijke orde, maar ook met de hoop door gebruik van logische conclusies kennis te vergaren. Alles

leek glashelder, de methoden werden correct uitgevoerd en - wat nog het ergste is - William bereikt precies zijn verwachte doel. Maar pas aan het eind merkt hij dat hij een onsamenhangende opeenvolging van toevalligheden in een patroon heeft geperst, ofwel dat hij uit toevallige overeenkomsten een wetmatigheid in elkaar heeft geknutseld die hem even toevallig naar zijn doel heeft gevoerd. (Misschien had Holmes het beter geweten. In het verhaal over de Hond van Baskerville zegt hij: ‘Wanneer we met machten te maken krijgen die buiten de natuurwetten vallen, heeft ons onderzoek verder geen zin meer. Maar we zijn verplicht alle andere hypothesen tot het bittere einde te volgen voordat we een bovennatuurlijke verklaring accepteren.’ Maar wat zijn bovennatuurlijke verklaringen voor een ex-inquisiteur, die in de traditie van Roger Bacon en William van Ockham treedt?) Zo toont de logica overtuigend aan dat de ogenschijnlijk zo zekere deductieve conclusies op het wankele fundament van de inductieve waarschijnlijkheidsconclusies zijn gebouwd. Nog kort iets over Williams bril. Dat hij als enige een dergelijk instrument bezit maakt duidelijk dat alleen hij *een volledig overzicht* heeft. Weliswaar had zijn leermeester Roger Bacon al met lenzen geëxperimenteerd, maar de eigenlijke uitvinding werd pas tegen 1280 in Toscane gedaan. In een preek die in 1306 in Florence werd gehouden, wordt gezegd: ‘Nog geen twintig jaar geleden werd de kunst ontdekt brillen te vervaardigen die de mens helpen goed te zien; deze kunst behoort tot de beste en meest noodzakelijke ter wereld.’ (Williams astrolabium zullen de monniken eveneens nieuw en merkwaardig hebben gevonden, aangezien het pas tegen het einde van de 13e eeuw langs Arabische omwegen vanuit Spanje in Engeland werd ingevoerd. Eco vergist zich als hij de lachspiegel in het labyrint als een gegolfde glasplaat beschrijft (zie blz. 181). Glazen spiegels van die grootte konden pas veel later worden gemaakt, daarvoor werden ze van gepolijst metaal vervaardigd.)

Uitgerust met de beste hulpmiddelen van zijn tijd is William een voortreffelijke en desondanks falende detective. De functie van inquisiteur vereist het vermogen ketterse overtuigingen op te sporen. Mensen spreken - zeker als ze worden gemarteld (al sluit het gebruik van deze techniek leugens niet uit). De wereldse zaken spreken met tekens die niet liegen, maar die iemand even onverbiddelijk op een dwaalspoor kunnen brengen. En William hebben ze op zo'n dwaalspoor gebracht.

‘Het verhaal is het avontuur van deze man op zoek naar de verborgen waarheid en het zou geen avontuur zijn als het niet iemand overkwam die voor het avontuur is geschapen. De omvang van zijn bewustzijn zal u misschien enigszins verbazen, maar deze hoort heel legitiem bij hem, omdat een dergelijk bewustzijn bij de wereld hoort waarin hij leeft. Als er voldoende mensen zoals hij bestonden, was de wereld een zo veilig oord dat men er zou kunnen leven zonder dat het er zo saai is dat het niet meer de moeite waard is er te leven.’ Dit is geen citaat van Adson over William, maar van de schrijver van misdaadromans Raymond Chandler over *de* detective.

Hans D. Baumann en Arman Sahihi
Natuurlijk, een oud manuscript

Waarin Sherlock Holmes een geheimzinnige reis maakt en de aloude techniek van de raamvertelling wordt uitgelegd.

‘Bepaalde feiten zou je maar beter kunnen weglaten,’ zei Sherlock Holmes in een gesprek met dr. Watson, dat deze laatste in zijn roman *In het teken van de vier* weergeeft. Alleen als men dit uitgangspunt van de detective kent, wordt begrijpelijk waarom wat hierna geschreven staat maar aan een enkeling bekend is.

The Baker Street Journal Christmas Annual, de in 1961 verschenen uitgave van het Sherlock Holmes genootschap The Baker Street Irregulars, Inc. is zelfs onder grote kenners van de beroemde detective nauwelijks bekend. Dit komt omdat deze uitgave tegen de wil van de uitgever Edgar W. Smith verscheen en slechts in een kleine oplage door de auteur, een zekere Homer Mendax, in eigen beheer werd geproduceerd om uitsluitend aan een select groepje te worden opgestuurd.

De erin beschreven voorgeschiedenis is snel verteld: de heer Mendax ontdekte in 1959 tussen een stapel oude handschriften, die hij op een Londense rommelmarkt had gekocht, een manuscript van Sherlock Holmes' vriend dr. Watson, die dit - evenals zijn overige herinneringen - onder het pseudoniem Arthur Conan Doyle had geschreven. Bij het manuscript zat een brief van de redaktie van Strand, het tijdschrift waarin dr. Watson (alias Doyle) zijn verslagen over het algemeen publiceerde. De redakteur deelde hem in deze brief mee, dat hij na uitgebreid overleg met zijn collega's voor een publikatie van dit verhaal geen mogelijkheid zag, omdat het voor de lezers van Strand toch wel iets tè fantastisch was geworden. Zoals Mendax in zijn eigen uitgave aantoonde, is dit manuscript van dr. Watson ook later nooit gepubliceerd en is het tot nu toe nergens in de literatuur over Sherlock Holmes te vinden. Omdat Mendax' ontdekking bovendien werd doodgezwegen zal het hier voor het eerst voor een breder publiek ter sprake worden gebracht.

Aangezien de tekst van de *Christmas Annual* buitengewoon omvangrijk is (hij beslaat het hele blad afgezien van een kort essay over de geschiedenis van de familie van de door Holmes hogelijk gewaardeerde Irene Adler), kan hij hier slechts in grote trekken worden weergegeven: Met name dankzij de nieuwe biografie van Baring-Gould en ondanks enkele eenvoudig te herkennen misleidingen in dr. Watsons verslagen, weten we dat Holmes de in het boek *In het teken van de Vier* beschreven zaak in de periode van 18 tot 21 september 1888 oploste en onmiddellijk daarna, namelijk van 25 september tot 20 oktober de buitengewone omstandigheden in de kwestie van *De hond van Baskerville* aan het licht bracht.

Zonder dat hij de biografie van Baring-Gould kende, stelde Mendax correct dat de gebeurtenissen in dr. Watsons manuscript eind oktober 1888 plaatsvonden. Onder de titel *Een reis in de tijd* wordt erin beschreven hoe Holmes de beruchte hoerenmoordenaar Jack the Ripper probeert te vinden. Dit vereenvoudigde een datering, want Holmes refereert aan twee berichten in de London Times, die Mendax in de uitgaven van 1 en 2 oktober terugvond. Bij de achtervolging van een verdachte figuur ontmoet Holmes niet de gezochte moordenaar, maar wel een ingenieur die hem een zelfgebouwde machine laat zien. Hij beweert dat je met deze machine in het verleden en de toekomst kan reizen. Er ontstaat een felle discussie tussen de

uitvinder en de sceptische detective, die ermee eindigt dat de ingenieur zijn beroemde tijdgenoot uitnodigt de proef op de som te nemen en hem naar een door Holmes uitgekozen jaar terugstuurt.

Zoals bekend verscheen de verscheidene delen omvattende studie over de geschiedenis van de inquisitie van H.C. Lea in 1888 in Londen (!). Holmes vertelt niet welke gebeurtenis in het jaar 1307 hem door het lezen van dit werk zo'n bijzondere belangstelling inboezemde. Om het kort te houden: hij werd met de tijdmachine naar dat jaar teruggestuurd, maar viel door zijn merkwaardige kleding en spraakgebruik onmiddellijk op, werd in elkaar geslagen en beroofd. Een paar franciscaner monniken ontfermden zich over de vrijwel naakte, zwaar gewonde man en verzorgden hem tot hij weer hersteld was. Op hun vraag naar zijn naam schoot hem - het lag voor de hand - die van Sir William Baskerville te binnen.

Een onbekende zaak van Sherlock Holmes

De rest van het verhaal hoeft al nauwelijks meer te worden verteld: hoe Holmes zich gedurende zijn periode van genezing de erkentelijkheid van de orde verwerft als hij de onschuld van een paar broeders in een frauderingszaak bewijst, hoe hij franciscaan wordt (omdat hij de tijdmachine na de overval op hem verloren waant en een terugkeer naar de 19e eeuw dus onuitvoerbaar acht), al na korte tijd inquisiteur is, het met Bernard Gui aan de stok krijgt en na enkele vreselijke ervaringen zijn ambt neerlegt, contacten met William van Ockham en andere vooraanstaande lieden aanknoopt en ten slotte aan het eind van een geheimzinnige missie in november 1327 in dat Noorditaliaanse benedictijner klooster eigenlijk een ontmoeting moet voorbereiden, maar in plaats daarvan de bekende moorden opheldert.

Zoals Adson (in Eco's roman) schrijft, gaat hij daarna

naar München. Dat er vervolgens wordt vermeld dat William aan de pest zou zijn gestorven is een vergissing: in werkelijkheid hoort hij in Duitsland van een vriend dat de geheimzinnige machine nog altijd in Londen is, verstopt op een plek in de buurt waar hij was aangekomen. Hij reist dus ijlings naar Engeland terug, vindt de machine na enkele verwarrende situaties op de aangegeven plaats, stelt hem in op oktober 1888 - en keert naar de gewenste tijd en plaats terug.

Dit verhaal is inderdaad zo fantastisch en ongeloofwaardig dat zelfs de goede reputatie van dr. Watson alias Doyle niet voldoende was om het voor de lezers verteerbaar te maken. Maar als we het verhaal nauwkeuriger bekijken, wordt al spoedig duidelijk dat de overeenkomsten zo groot zijn dat er van een toevallige analogie tussen de roman van Eco en het verslag van dr. Watson (zoals het door Mendax werd geciteerd) geen sprake kan zijn: Sherlock Holmes werd op 6 januari 1854 geboren en was dus in 1888, het jaar van zijn ‘vertrek’, 34 jaar. Hieruit volgt dat hij in 1327, twintig jaar na 1307, 54 was. Dat komt overeen met wat Adson aan het begin van Eco's roman vertelt. Dat een naam als ‘William van Baskerville’ tweemaal zou opduiken, is eveneens onwaarschijnlijk. Rest nog de beschreven machine en over het bestaan daarvan zou men terecht zo zijn twijfels kunnen hebben - als er niet het als roman vermomde verslag van H.G. Wells was geweest, waarvan in dat jaar 1888 in The Science School Journal een eerste versie werd gepubliceerd. Later is het verhaal onder de titel *De tijdmachine* bij het grote publiek bekend geworden.

Er zijn nog andere verbazingwekkende overeenkomsten: zo maakte Holmes als William bij het oplossen van de moord op Venantius gebruik van kennis die hij in zijn in 1878 gepubliceerde artikel over voetsporen had beschreven. Net zo min kan het toeval zijn geweest dat Williams bijzondere belangstelling steeds naar de vingertoppen van de vermoorde monniken uitging; tenslotte had Galtron in mei 1888 (!) voor het eerst zijn ontdekking over het belang van vingerafdrukken onder de aandacht gebracht. En het is ook duidelijk dat het belang dat William aan een bril hecht niet aan een gebrek van zijn gezichtsvermogen mag worden toegeschreven, maar dat er achter dit onopvallende bezit een voor de detective onontbeerlijke loep schuilgaat.

We willen Eco niet in de schoenen schuiven dat hij de verhandeling van Homer Mendax kende en heeft overgeschreven. Ook is het onwaarschijnlijk dat Mendax van zijn kant het boek van de abt Vallet uit 1842 heeft gekend, waarop Eco zijn verhaal baseert, en dat het verslag van dr. Watson slechts een verzinsel is. Of zelfs dat dr. Watson het werk van de abt kende en het uit verbazing over bepaalde overeenkomsten tot een avontuur van zijn vriend Holmes heeft omgesmeed. Zoiets zou dr. Watson nooit hebben gedaan; wat voor een figuur zou hij niet tegenover zijn vriend hebben geslagen als het verhaal in Strand zou zijn gepubliceerd?

Daarentegen spreekt alles voor de door hem weergegeven versie, zodat de overeenkomsten tussen het verslag van Mendax in de in eigen beheer uitgegeven *Baker Street Journal Christmas Annual* uit 1961 en Eco's roman *De naam van de roos* geen toeval kunnen zijn, maar dat beide één en dezelfde gebeurtenis beschrijven.

Tekens die tekens betekenen

Al met al: een uiterst ingewikkelde geschiedenis. Er is sprake van een Engels tijdschrift en de onbekende schrijver en uitgever Homer Mendax. Hij beweert op een rommelmarkt een manuscript te hebben gevonden, waarin wordt verhaald hoe Holmes in de middeleeuwen verzeild raakt en met de naam William van Baskerville het begin van de 14e eeuw meemaakt - waarmee de cirkel naar Eco's *De naam van de roos* gesloten is.

Eco weet van zijn kant eveneens precies - en met vele vertakkingen - aan te geven waar de oorsprong van zijn verhaal ligt. Bij hem beschrijft een Duitse monnik, de grijsaard Adson in het klooster Melk, in het Latijn een avontuur uit zijn jeugd. Dit manuscript wordt in de 17e eeuw door Dom J. Mabillon uitgegeven en in 1842 door een zekere abt Vallet in het Frans vertaald. Dat de oorspronkelijke tekst van Adson van Melk inderdaad heeft bestaan, leidt Eco af uit het feit dat het werk nogmaals wordt genoemd in een boek van Milo Temesvar, waarin deze Adson citeert - en nog wel met als bron de jezuïetenpater Athanasius Kirchner. Dus wat de lezer nu voor zich heeft, zo schrijft Eco in het voorwoord van de roman, 'is mijn Italiaanse vertaling van een obscure neogotische Franse versie van een 17e-eeuwse Latijnse editie van een tegen het eind van de 14e eeuw door een Duitse monnik in het Latijn geschreven werk.'

In een van de beroemdste boeken uit de wereldliteratuur, *De scherpzinnige, nobele heer Don Quichote de la Mancha* van Miguel de Cervantes, blijkt uit het voorwoord dat het een letterlijke vertaling uit het Arabisch naar een origineel van de Cide Hamete Benengeli is. Driehonderd jaar later, aan het begin van de 19e eeuw, schrijft Jan Potocki de roman *Het handschrift van Saragossa*, waarin de held de wereld van een manuscript binnenglijdt; en dit vinden we ook in Jean Ray's *Malpertuis* uit 1943 terug. Edgar Allan Poe noemt een van zijn verhalen kortweg 'Manuscript, in een fles gevonden' en begint vervolgens zonder verdere inleiding te vertellen, aan *Het reisverhaal van Arthur Gordon Pym* laat hij een zogenaamd voorwoord van de held voorafgaan. Stanislaw Lem, die in *De volmaakte leegte* al niet bestaande boeken

had besproken, schreef de roman *Manuscript, gevonden in de badkuip.*

Teruggevonden boeken, oude vertalingen, bij toeval ontdekte handschriften, verdwenen manuscripten... Waarom vinden we ze zo dikwijls in de literatuur terug? Wanneer een ik-verteller bijvoorbeeld zijn vele honderden pagina's omvattende biografie een paar minuten voor zijn dood afsloot, zou die hele constructie niet erg aannemelijk zijn. Maar er bestaan voor de auteur ook andere redenen om zogenaamd een ander te citeren. Nadat hij heeft vastgesteld hoe zijn verhaal moet worden verteld, is hij daar verder aan gebonden. Als hij heeft besloten zijn roman in de eerste persoon enkelvoud, dus door een ik-verteller, over te brengen kan hij niet zomaar een hoofdstuk opnemen waarin de verteller in het geheel niet voorkomt. Hij mag ook niet refereren aan gebeurtenissen waar de held op dat tijdstip nog geen weet van heeft. De gegevens waar een auteur mee werkt kunnen nog zo fantastisch zijn - ze kunnen ervan uitgaan dat mensen kunnen vliegen of dat de Tweede Wereldoorlog nooit heeft plaatsgevonden -, maar als een auteur dat eenmaal heeft vastgelegd, moet de rest van het verhaal er bij aansluiten.

Als een 19e-eeuwse professor een historische roman schreef en zijn ik-figuur over het Romeinse rijk of het oude Egypte liet vertellen, wist iedere lezer - en moest dat ook weten - dat de held uit de klassieke oudheid niet zelf de pen ter hand had genomen, maar dat de auteur in de huid van zijn fictieve persoon was gekropen. Maar wanneer iemand en daarbij nog via de meest geheimzinnige omwegen in het bezit van een oude tekst zou zijn gekomen en deze zogenaamd alleen maar overbrengt of navertelt, wat dan? Alleen al het feit dat het werk als een roman of een novelle wordt gepresenteerd, dat de auteur als schrijver bekend is, maakt dat de lezer sceptisch reageert. Hij denkt erover na of de vertelde inleiding waar is of zich evenzo op het niveau van de roman bevindt als de rest van de handeling.

Wie moet je nu nog geloven? Heeft Eco echt een oud boek gevonden? Heeft Adson wat hij hier beschrijft werkelijk beleefd? ‘Ik verwacht niet dat men geloof zal hechten aan het buitensporige, toch zeer huiselijke verhaal dat ik hier wil opschrijven.’ Aldus begint Poe zijn detective-verhaal ‘De zwarte kat’. ‘Inderdaad zou ik wel gek zijn zulk een verwachting te koesteren, daar waar ik mijn eigen zinnen niet eens vertrouw.’ Daarentegen zegt William tegen Adson: ‘Ik heb nooit aan de waarheid van tekens getwijfeld, ze zijn het enige dat de mens heeft om zich in de wereld staande te houden.’

De wereld zit vol tekens. Of we moeten geloven (en ernaar handelen) dat er iets uit valt af te leiden is niet altijd makkelijk te herkennen. Als we onze waarnemingen van de wereld als tekens van die wereld interpreteren, kunnen we er niet eens zeker van zijn dat ze ons op datgene wijzen waar ze voor staan - denk alleen maar aan zoiets relatief eenvoudigs als optisch bedrog.

Het beantwoordt dus geheel aan de middeleeuwse manier van denken wanneer een auteur zich als ‘bewijs’ voor de echtheid van het door hem geschrevene niet op eigen ervaringen beroept, maar op de autoriteit van een (zogenaamde) ooggetuige, van wie men gelooft dat hij erbij aanwezig was. Hoe ‘historisch juist’ Eco's roman ook mag zijn, hij is uit Eco's brein ontsproten. Een Adson van Melk heeft nooit bestaan en dus konden zijn latere uitgever en vertaler zijn tekst niet bewerken. Maar zoals Arthur Conan Doyle - en H.G. Wells - wel heeft bestaan, geldt dat niet voor dr. Watson, Sherlock Holmes en Homer Mendax. Talrijke details van de beschreven ‘literaire ontdekking’ kloppen - de zaak zelf is echter helaas pure fantasie.

Het spel met de kaders

De vertelling put zijn sterke aantrekkingskracht, zijn bijzondere karakter uit de spanning tussen de zogenaamde ‘vertelde inhoud’, dus dat wat men normaliter het verhaal noemt, en de zogenaamde ‘verteltrant’, namelijk de manier waarop het verhaal verwerkt en gepresenteerd wordt. Dat uit hetzelfde gegeven afhankelijk van wie het vertelt de meest uiteenlopende verhalen kunnen ontstaan, wordt nog wel het duidelijkst geïllustreerd door hoe iemand een mop vertelt.

De verteltechnieken zijn legio, haast ontelbaar (en toch leeft de literatuurwetenschap zelfs tegenwoordig nog van het ontdekken en benoemen van nieuwe technieken) en de onderlinge grenzen zijn dikwijls uiterst vaag (en dat zou de reden kunnen zijn waarom de literatuurwetenschap zo graag omtrekkende bewegingen maakt).

Regel nummer één is dat de auteur en de verteller niet dezelfde zijn. De schrijver, de schepper van de tekst, is de auteur, de verteller is de stem die vertelt. De auteur kan voor een ik- of een hij-verteller kiezen. Deze verteller kan alwetend, voor een deel wetend of ook naïef zijn, hij mag in andere hoofden kunnen kijken en boven de gebeurtenissen kunnen staan, maar ook een gevangene van zijn eigen hoofd zijn en onder de gebeurtenissen lijden. Zijn houding kan van ernstig, betrouwbaar of speels tot onbetrouwbaar variëren, hij kan omschrijven, vertellen, uiteenzetten en interpreteren. De beschrijving kan scenisch, dus tot in de details nauwkeurig zijn, of panoramisch, d.w.z. het geheel overziend; de verteltrant kan met de tijd overeenkomen, of in slow- of quick-motion zijn; de tijd die het verhaal duurt en de tijdspanne die het omvat... maar daar hebben we het hier niet over. Want ons interesseert in dit verband maar één bepaald aspect van de houding die de verteller inneemt, of nauwkeuriger uitgedrukt, zijn vertelstrategie: het kader.

Onder een kader verstaat men in de literatuurwetenschap (ofwel de poëtica, zoals men ze tegenwoordig weer graag noemt) het in de vorm van een tangconstructie gieten van een (of meer) vertelling(en). Deze wordt als een zogenaamd medium, dus als de achtergrond waartegen het verhaal beter tot zijn recht moet komen, als een afronding om het vertelde gelegd. Een voorbeeld: veel verhalen van Guy de Maupassant beginnen met een scène waarin een vriend, een kennis of een onbekende hem een verhaal vertelt. Dit verhaal dat hem ter ore kwam, wordt vervolgens vanuit het standpunt en met het taalgebruik (de stem) van de aanbrenger verteld en zo ontstaat het verhaal-in-het-verhaal. Over het algemeen eindigt het totale

verhaal nadat de aanbrenger zijn vertelling heeft beëindigd en wordt het kader gesloten doordat men nog even over koetjes en kalfjes praat en na nog een glas rode wijn afscheid neemt. Grafisch kan men dit als volgt heel eenvoudig weergeven: (X), waarbij de X het verhaal-in-het-verhaal en de haakjes het kader zijn.

Het zwaartepunt ligt hierbij uiteraard op het door het kader omsloten verhaal-in-het-verhaal. Vaak is het kader een extra decor, een (niet per se noodzakelijk) omhulsel om een vertelling die ook op zichzelf zou kunnen staan. Maar ook hier wordt de regel door de uitzondering bevestigd. In *De Golem* van Gustav Meyrink bijvoorbeeld wordt het verhaal-in-het-verhaal door de raamvertelling in een volkomen nieuw verband geplaatst; ja, ontleent er zijn eigenlijke betekenis aan.

Het (vaak zelf vertellende) kader biedt vele mogelijkheden om de geloofwaardigheid van het vertelde te vergroten, de identificatie van de lezer te verdiepen en ook diverse eventueel geheel van elkaar onafhankelijke verhalen met elkaar te verbinden, ofwel te ‘encadreren’, te ‘omlijsten’. Dus: (X, Y, Z), waarbij de letters X, Y en Z voor de verschillende verhalen-in-het-verhaal en de pijlen en voor een inhoudelijk inwerken van het kader op de handeling van de verhalen staan.

Het ‘cyclische kader’ omlijst een groter aantal afzonderlijke, inhoudelijk bij elkaar horende verhalen tot één gesloten eenheid: Het boek *De verhalen van 1001 nacht* maakt bijvoorbeeld gebruik van de raamvertelling om verscheidene verhalen van dezelfde schrijver bij elkaar te brengen en Boccaccio's *Decamerone* omlijst verhalen van veel verschillende vertellers. Het kader om één afzonderlijk verhaal ondersteunt daarentegen met behulp van een gefingeerde bron (doordat er een verteller wordt geïntroduceerd en de auteur zich van het verhaal distantieert) de geloofwaardigheid, maar ook de diepgang en de spanning van het verhaal: het totaal van kader en verhaal-in-het-verhaal is een onlosmakelijk verbonden geheel.

Het spel met het afwisselen van kader en verhaal-in-het-verhaal kan heel ver gaan: zo kan een vertelling met slechts één kaderhelft werken, bijvoorbeeld wanneer de lezer pas aan het eind te weten komt dat het verhaal-in-het-verhaal aan de auteur werd verteld. (Een populaire variant van het zogenaamde rechts geconcentreerde kader: de verteller ontwaakt, het was allemaal slechts een droom.) Namelijk: X), respectievelijk X).

Het is onder andere ook mogelijk om verscheidene kaders elkaar te laten omlijsten: de vertellersstem bericht dat hem ter ore kwam dat er aan iemand werd verteld dat... en vervolgens komt het verhaal-in-het-verhaal, dat een dramaturgisch effectieve band met de vertelling-er-omheen heeft. Kleist was een meester in in de meervoudige encadrering. Bijvoorbeeld: (((X))), respectievelijk (((X))), of mogelijk ook: (((X, Y, Z))), respectievelijk (((X, Y, Z))).

Maar de wisselwerking tussen kader en het omkaderde kan ook in (bewust geconstrueerde) tegenstrijdigheden worden uitgedrukt: als het kader klopt, hoeft het verhaal-in-het-verhaal niet te kloppen, als het verhaal-in-het-verhaal echt is, kan het omlijstende verhaal van alle logica verstoken zijn - en dat in goede literaire zin. (In Jean Ray's *Malpertuis* verzint een jongeman, omdat hij zich in het ziekenhuis verveelt, het verhaal van een matroos die door een klap op zijn hoofd in een delirante droomtoestand raakt, waarin hij zich in een groot, geheimzinnig huis dat Malpertuis wordt genoemd, gevangen waant. Als de jongeman genezen is en ook zijn roman af heeft, gaat hij naar huis - de deur valt achter hem in het slot en - ook hij zit gevangen

in Malpertuis. De eerste verteller raakt dus in de droom van de tweede verteller verzeild.) Ten slotte kan een kader ook de sleutel tot het verhaal-in-het-verhaal zijn, zoals bijvoorbeeld in de al eerder genoemde *De Golem* van Meyrink.

De naam van de roos is een omkaderde, kroniekmatige vertelling, dat wil zeggen: een (door Eco uitgedachte) kroniek in het kader van een (door Eco uitgedacht) traditioneel verhaal. Hierbij is het kader op zich eenvoudig en slechts door enkele kunstgrepen ingewikkelder gemaakt: Eco begint met te verklaren hoe en wanneer hij in het bezit van een boek van de hand van een zekere abt Vallet kwam en hij verlengt de weg van het manuscript van de (fictieve) schepper tot de huidige lezer met een aantal tussentrappen, die op hun beurt de historiciteit en authenticiteit versterken. En pas nadat hij op deze manier een kader heeft geconstrueerd, begint het eigenlijke verhaal, dat (zogenaamd) door Adson van Melk wordt verteld. (Hier willen we er nogmaals op wijzen dat auteur en verteller niet dezelfde zijn.)

Het afwisselen van het heden van de omlijstende vertelling, dus het drukken en verschijnen van het oude manuscript in de jaren tachtig van deze eeuw, en het verleden van het verhaal-in-het-verhaal, dus de 'oude' kroniek, vergroot de afstand tot de stof en geeft het een historische sfeer. Tegelijkertijd geeft het kader de door de auteur bedoelde betekenis aan. Het gebruik van deze invalshoek als het spanningsveld van de geestelijke horizon van de verteller en de betekenis van het verhaal vereist van de lezer een verdere verwerking en een verstandelijke omgang met de stof. Omgekeerd ontlokt de figuur van een verteller ook belangrijke feiten aan schijnbaar onbelangrijke kanten van de stof. (Op verschillende momenten spreekt de verteller over iets wat hij niet begrijpt - en verklaart de lezer op die manier juist heel nauwkeurig waar het om gaat. Op andere plaatsen wint het verhaal nog aan aantrekkingskracht doordat de oude Adson over de avonturen van de jonge Adson vertelt, zodat hij betekenissen kan overbrengen die anders niet overgebracht konden worden.) En: door de schijnbare objectiviteit vergroot het kader, zoals al eerder gezegd, de geloofwaardigheid van het verhaal en daarmee de mate waarin de lezer zich ermee kan identificeren. De wisselwerking van kader en verhaal-in-het-verhaal is in *De naam van de roos* niet bijzonder gecompliceerd, veeleer in de hierboven verklaarde betekenis doordacht en effectief.

Zo functioneert het wisselspel!

Hans D. Baumann en Arman Sahihi
Toen de roos leerde lopen

Waarin we een blik over de schouder van de regisseur werpen en een sneeuwstorm de filmopnamen bijna platlegt.

‘Het was een mooie ochtend aan het eind van november. 's Nachts had het een beetje gesneeuwd, maar het verse laagje dat de grond bedekte was niet meer dan drie vingers dik.’ Aan deze eerste woorden van Eco's roman moeten we denken als we de filmlocatie van *De naam van de roos* voor het eerst naderen.

En toch is alles anders. Het is niet eind november, maar half februari 1986. Ook hier heeft het 's nachts gesneeuwd en niet zo'n beetje, maar heviger dan ooit tevoren. De witte laag die de grond bedekt, is dan ook minstens 25 centimeter dik.

Niet direct een typerend beeld dat Rome ons hier biedt. De in vergelijking bescheiden hoeveelheid sneeuw die er de vorige dag had gelegen, was tegen de avond al weggesmolten; toch was de voor die omgeving ongebruikelijke hoeveelheid voldoende geweest om de trein er ver buiten de stad in te laten vastlopen. De resterende kilometers moesten langs het spoor te voet worden afgelegd, bepakt met bijna vijftig kilo camera's, bandrecorders, literatuur over de middeleeuwen en een tandenborstel. Maar zoals gezegd, tegen de avond was alles op een paar vuile, natte bergjes na alweer weggedooid. Daardoor is de nieuwe sneeuw de volgende ochtend des te indrukwekkender.

Gelukkig zijn we niet op het openbaar vervoer of taxi's aangewezen. Want in ons hotel logeert ook het drietal geluidstechnici. Frank heeft een terreinwagen en hij bereikt zonder problemen door de zo goed als lege straten het filmklooster bij Prima Porta, een dorp op twintig kilometer ten noorden van Rome. In een stad die de laatste twintig jaar in de winter hoogstens een koude regenbui te verwerken kreeg, zijn sneeuwruimers een overbodige luxe - nou ja, eigenlijk overbodig. Dus glibberen de Italiaanse auto's op zomerbanden door de stille ochtend, slippen om het hardst op de knelpunten af waar onder het gewicht van de sneeuw bezweken bomen de doorgang versmallen. Wie er als eerste langs is, heeft gewonnen. De trottoirs en geparkeerde auto's liggen bezaaid met afgebroken takken, van een grote hal is het dak ingezakt.

De geluidsmensen vragen zich af of het er op de set net zo uitziet. (Ze zeggen niet ‘bij het klooster’, ze zeggen ‘op de set’.) Want de gebouwen daarbuiten zijn geen constructies van steen en balken, maar decors, al zijn het dan de meest technisch ingenieuze die sinds de film *Cleopatra* in Europa werden gebouwd. Misschien ligt het klooster er nu al als een natte puinhoop bij. Na een lange rit staat er eindelijk een bord langs de weg: ‘The Name of the Rose - Il nome della rosa’, Over hobbelige landweggetjes gaat het bergopwaarts, door dichtbesneeuwde velden diep het wijnbouwgebied in. Zo te zien zijn er voor ons al een paar auto's doorheen gekomen; de weg is door talloze sporen van banden doorploegd.

Eindelijk rijden we over een laatste heuvelrug, vanwaar men een prachtig uitzicht over het omringende landschap heeft. In de verte ligt de autoweg, ervoor de Tiber en overal de grijze wanden van steengroeven. En in het midden, op de helling van een heuvel: het klooster. Verweerde muren, met sneeuw beladen daken en massief boven dit alles oprijzend: de toren met de labyrintische bibliotheek.

Dat is de middeleeuwse helft. De andere uit de 20ste eeuw bevindt zich iets hoger op de helling: enorme caravans voor de acteurs en actrices, een ronde tent waarin de figuranten wachten en eten, ettelijke bouwketen en hutten voor de kostuums, de grimeurs, de voedselbereiding, voor camera's en filmmateriaal, de regie, het secretariaat en de sanitaire voorzieningen.

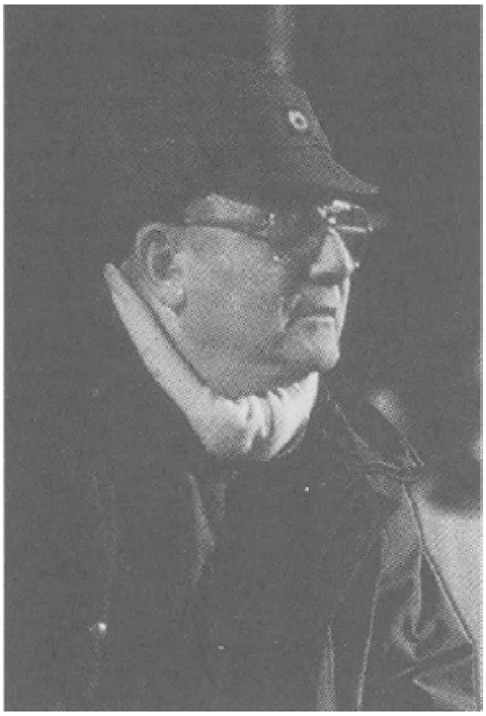
Iets lager op de helling staat het klooster, dat er van dichterbij en van achteren gezien nog altijd kolossaal, maar minder indrukwekkend uitziet: hier zijn ingewikkelde steigerconstructies, houten latten en gipsplaten, ladders en leidingen zichtbaar. De weg naar de zijpoort is steil en glibberig, via een wankele plank moet men over een diepe geul zien te komen die de watermassa's door de sterke regenval van de afgelopen weken in de berghelling hebben uitgesleten. De laatste meters naar de poort zijn zo glad dat we al onze concentratie nodig hebben om overeind te blijven. Daarna staan we tussen de decors en kijken om ons heen.

De man die met H.G. Wells' *Tijdmachine* reisde, Mark Twains *Yankee aan het hof van koning Arthur* of Spielbergs jonge held uit *Back to the Future* moeten iets dergelijks hebben gevoeld toen ze op hun bestemming aankwamen. Zeker, de bioscoopbezoeker voelt dat ook, misschien is op een andere manier de overtuigingskracht zelfs sterker dan bij ons, omdat hij tevens de duistere gestalten van monniken ziet langsglippen en helemaal op de middeleeuwen is ingesteld - maar hij zit op een warme bioscoopstoel; ijskoud is hoogstens het ijsje op zijn tong. Maar wij hebben een bliksemsnelle reis door de tijd achter de rug, exact op het ogenblik dat we het klooster door die zijpoort binnenstapten. Want hier en nu is het een klooster, van een decor is hier niet het minste spoortje meer te zien. We staan aan de rand van een grote binnenplaats, er dwars overheen loopt een eenzaam spoor

naar de toren. Anno domini 1327, we kennen de weg: rechts van ons heeft broeder Severin, de kruidendokter, zijn ruimte met geheimzinnige flesjes en vergiften, daarachter gaapt de opengesperde muil van de hoofdpoort met het opgetrokken valhek. Voor ons liggen de smidse en de werkplaatsen, daarnaast de stallen. Links bevinden zich het dormitorium, de slaapzaal van de monniken, de klokkentoren en het reusachtige Romaanse portaal van de kerk, waar een brede trap naar toe leidt die onder de sneeuw eerder een schuine, bijna geheel gladde oprit lijkt. En iets hoger op de heuvel ten slotte ligt achter de in een witte luister verzonken kruisen op het kerkhof de tegen de heldere lucht afstekende toren met de keukens, het scriptorium en de bibliotheek.

We weten de weg maar al te goed, omdat we Eco's roman herhaalde keren hebben gelezen en later het draaiboek, waaraan we eerst moesten wennen, maar dat we daarna als een acceptabele omzetting konden waarderen. Er strijkt een ijzige windvlaag langs onze gezichten die enkele witte sluiers van de daken doet opstuiven. Het lijdt geen twijfel: we zijn in de middeleeuwen.

In 1977 heeft Annauds adviseur, de Franse historicus Jacques LeGoff, een boek geschreven onder de titel *Voor een andere kijk op de middeleeuwen.* En daar staan we nu duidelijk middenin. Beslist heel anders, maar even beslist wel degelijk de middeleeuwen. Om de bioscoopbezoeker naar deze periode 650 jaar terug in de tijd te kunnen meesleuren, hadden Annaud en de producent Eichinger een voortreffelijke cameraman nodig die de sfeer in het keurslijf van de bewegende beelden kon persen, nadat hij aan de hand van schilderijen van fra Angelico, Caravaggio, Rembrandt en Breughel de juiste inspiratie had opgedaan: Tonino Delli Colli. Hij wordt tot de beste cameramensen van de wereld gerekend. Films als Leone's *Once upon a Time in America*, Malle's *Lacombe Lucien* of Pasolini's *Decamerone* kwamen mede dankzij zijn inzet tot stand.



Tonino Delli Colli, de man achter de camera

Annaud reisde drie jaar lang tevergeefs door Europa op zoek naar een klooster dat enigszins aan de beschrijving in het boek en aan zijn eigen voorstellingen beantwoordde. Uiteindelijk had hij ruim driehonderd abdijen in Engeland, Ierland, Spanje, Frankrijk, Italië en Turkije bezocht. Helaas! Niet één was geschikt om *De naam van de roos* erin te verfilmen. Lange tijd reed ook Eco met Annaud door het landschap in de hoop dat de volgende eindelijk de juiste zou zijn. Maar nee!

Toen Eichinger op een dag door de telefoon beweerde dat hij midden in Duitsland, een paar kilometer buiten de periferie van Frankfort het geschikte klooster had gevonden, geloofde de regisseur daar niets van, maar hij vloog er wel naar toe. Sceptisch reed hij van het vliegveld naar Eberbach, dat tegenwoordig als staatswijngaard in gebruik is (bij Eltville aan de Rijn, een paar kilometer voor Wiesbaden) - en trof iets aan wat hij als een ‘wonder’ omschreef: een klooster waarin aan de zalen en gewelven sinds 800 jaar nauwelijks iets was veranderd. Voor de interieurs, de binnenopnamen, was het precies wat hij al die tijd had gezocht.

Omdat er op een dergelijk wonder voor de exterieurs, de buitenopnamen, geen enkele hoop meer was, zat er voor de producent niets anders op dan een nieuw oud klooster te laten bouwen. In Duitsland konden de geschikte vakkrachten daarvoor niet worden gevonden en dat komt doordat er in de Bondsrepubliek gewoon te weinig grote films worden geproduceerd waarbij dergelijke vakmensen voortdurend worden gebruikt. In het budget van de vele kleine produkties is volstrekt geen ruimte voor gecompliceerde filmarchitectuur. En de mensen in de toneelwereld die zoiets voor elkaar zouden krijgen zijn aan langlopende contracten gebonden. Naast de zich sterk ontwikkelende Spaanse filmindustrie kwam in Europa alleen Rome in aanmerking; de aanwezigheid van ervaren vakkrachtten, Fellini's architect Dante Ferretti en het Italiaanse klimaat pleitten voor deze stad. Hier beschikte men op het terrein van de Cinecittà studio's ook over de technische mogelijkheden om het interieur van het labyrint te verwezenlijken. Met de filmarchitect en de vakkrachten liep alles op rolletjes. Het weer was daarentegen zoals je het inderdaad eerder in een middeleeuws klooster in Noord-Italië zou verwachten, maar vaak ongeschikt voor het draaien van een film.

De moeilijkheid lag nog bij de zogenaamde verbindings-scènes. Een film wordt niet keurig van de eerste tot de laatste scène opgenomen, dus niet in de volgorde waarin hij later in de bioscoop te zien is. Wanneer Adson uit de toren komt, de honderd meter over de binnenplaats van het klooster oversteekt en daarna tussen het koorgestoelte doorloopt, liggen er tussen deze drie scènes die

in de film nog geen minuut duren, in werkelijkheid verschillende maanden en duizenden kilometers.

De eerste scène: Adson staat in de toren. Deze vertrekken bevinden zich aan de rand van Rome op het terrein van de Cinecittà studio's, de scène wordt in maart 1986 gedraaid. De tweede scène: Adson loopt over de binnenplaats van het klooster. Dit is 45 kilometer verderop in Prima Porta opgebouwd, de opnamen worden in januari 1986 gemaakt. De derde scène: Adson staat in de kerk. Deze ruimte bevindt zich in het klooster Eberbach, ruim 1400 kilometer noordelijker. En daar vonden de opnamen al in november 1985 plaats.

Tot zover gaat het nog, maar dan. De interieuropnamen zijn niet van de weersomstandigheden afhankelijk. Maar als Adson Salvatore op de binnenplaats tegenkomt en met hem een gesprek voert, wordt het al lastiger. Om de camera's, filmlampen, microfoons enz. niet naar de andere kant van de binnenplaats te hoeven slepen, worden de close-ups van dit gesprek naar de volgende dag verschoven. Wanneer Adson de binnenplaats oversteekt is de lucht bewolkt en liggen er hier en daar nog sneeuwresten op de grond. Als de volgende dag de verbindings-scène moet worden opgenomen is de lucht stralend blauw, is de sneeuw verdwenen en de grond een modderpoel, waarin laarzen soppend blijven kleven. Nu moet er worden gewacht tot het er op deze locatie weer ongeveer net zo als de vorige dag uitziet - of de verbinding moet kunstmatig worden nagebootst. Het veranderde licht moeten de cameraman en de belichters ondervangen. Voor de sneeuw worden ettelijke tientallen kilo's magnesiumsulfaat (vermengd met 16% in water oplosbaar magnesiumoxyde) aangesleept en door arbeiders met handige bewegingen over de modder gestrooid. Het verschil met echte sneeuw is nauwelijks te zien.

Maar de de eigenlijke problemen ontstaan al lang voor het begin van de opnamen. Want eerst moet er geleidelijk een nieuw, een ander stukje middeleeuwen worden opgebouwd. Er zijn talloze alledaagse dingen nodig, die er *uitzien* alsof ze zo uit de middeleeuwen komen: van de bouwwerken, handschriften en de kledingsstukken tot de bril van William en de ring van Bernard Gui. Maar die bestaan niet. De spullen die in de grote hallen van de rekwisietenverhuurders liggen opgeslagen zijn van het niveau van prins Valiant of ridder Ivanhoe, maar er is niets dat aan de hoge eisen van regisseur Annaud voldoet. Hij zou misschien met door musea in bruikleen afgestane spullen genoegen hebben genomen, maar die komen niet over de brug en als dat dan een keer wel het geval is, liggen de bijkomende verzekeringspremies zo hoog dat het voor de produktie onrealistisch wordt.

Dus zei Bernd Eichinger: ‘We waren van mening dat het nabouwen van Eco's klooster, dat in de roman zo indringend wordt beschreven, een dermate onontbeerlijk deel van het verhaal vormde, dat we voor de verwezenlijking ervan kosten noch moeite hebben gespaard.’

Vanaf begin 1985 komt er een drukke bedrijvigheid van architecten op gang, die voor de montere drukte in de bouwketen van een kathedraal nauwelijks onderdoet. In Italië wordt het werk door de art-director Dante Ferretti geleid. Hij verzorgde de decors van talrijke films van Fellini en Pasolini, zoals *Satyricon, Ginger e Fred* of *The Canterbury Tales* en *De 120 dagen van Sodom*... In Duitsland is Rainer Schaper, die bijvoorbeeld aan *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* meewerkte, voor de artistieke uitvoering verantwoordelijk. Voor hem is dit een heel nieuwe ervaring: ‘Ulli Edels film konden we opnemen op locaties die we in Berlijn zo aantroffen. Bij filmdecors

is het belangrijk dat de sfeer goed wordt getroffen. Maar in dit geval moesten we ons grondig in de architectuur verdiepen. Er moest lang over worden nagedacht hoe je iets voor elkaar kreeg - dat schudde je niet zomaar even uit je mouw.'

Annaud en Eco konden steeds weer belangrijke aanwijzingen geven. De regisseur had in de loop van zijn uitgebreide research een stapel van ruim driehonderd boeken over de 14e eeuw verzameld. En de schrijver van de roman heeft in zijn *Naschrift bij De naam van de roos* al uitvoerig uit de doeken gedaan waar hij zijn architectonische inspiratie vandaan had. Zo stamt het door hem beschreven portaal van de kerk uit het begin van de 12e eeuw en bevindt zich tot in de details in de kerk van de abdij bij Moissac in de Cascogne. De toren met de bibliotheek doet Adson al aan de Castel del Monte denken, dat de vorst van Hohenstaufen Frederik II rond 1240 in Apulië had laten bouwen. (Het architectonische principe van de reusachtige achthoekige bouwwerken vinden we in Duitsland in de Oktogon van het Herculesmonument in Kassel terug.) Wat dit betreft is de weergave in de film, waar de toren inderdaad een achthoekige plattegrond heeft, 'exacter' dan in de roman, waar hij vierkant is.

Maar in de toren - zie ook het interview met Annaud - ziet het er heel anders uit dan de lezer zich van het boek herinnert. Want de oorsprong van de wirwar van trappen, waar William en Adson zich door laten misleiden, ligt niet in de middeleeuwen, maar in de 18e en 20ste eeuw: de fantastische *Carceri*-visioenen van de Italiaan Piranesi en het hoorndol makende spel met de trappen van de Nederlandse graficus Escher. (Even een terzijde: prof. Mielke, de voorzitter van de 'Vereniging voor trappenonderzoek' antwoordde op onze desbetreffende vraag dat 'het weliswaar is toegestaan om in de film dergelijke vrij tussen muren geklemde trappen in de middeleeuwen te situeren, maar dat ze pas sinds de 18e eeuw denkbaar waren.')

In de loop der tijd zijn er in Ferretti's atelier in de Cinecittà studio's meer dan 3000 tekeningen gemaakt. Vandaar gaan ze ter goedkeuring naar Annaud, die ze vervolgens ter beoordeling naar een groep Franse geschiedkundigen doorstuurt. Niet alleen alle kloostergebouwen ontstaan zo op papier, maar ook elk voorwerp dat tot het alledaagse middeleeuwse leven behoort. 'We moesten alles wel zelf maken om het publiek te kunnen laten zien hoe een klooster er in de 14e eeuw uitzag, want de werkelijkheid van die tijd is absoluut ongelooflijk,' verklaart Ferretti. En Eichinger voegt er aan toe: 'We hebben besloten dat de authenticiteit een van de sterren van onze film is.'

In kleine Zuiditaliaanse dorpen wordt er door smeden aan verscheidene tonnen wegende ijzeren kroonluchters gewerkt; er worden niet alleen dagelijkse gebruiksvoor-

werpen als badkuipen en lepels gemaakt, maar ook kostbare reliekschrijnen en crucifixen. Twee illustratoren kopiëren een half jaar lang allerlei Latijnse, Griekse en Arabische handschriften op perkament. Onderwijl werkt Gabriella Pescucci, de kostuumontwerpster, aan de kleding van de monniken, ridders en boeren. (Ze heeft eerder de kostuums voor bijvoorbeeld Leone's *Once upon a Time in America* en Visconti's *Death in Venice* verzorgd.) Halverwege 1985 kan in Prima Porta bij Rome eindelijk met de bouw van het klooster worden begonnen. Ook die plek was niet zo makkelijk te vinden: tenslotte eist de roman dat de toren en de vuilnisstortplaats zich aan de rand van een steile rotswand bevinden. Nadat het geschikte terrein ten slotte op de grond van een landbouwcoöperatie is gevonden, moet eerst het betalen van door lokale boeven geëiste bedragen ter bescherming van de boel worden afgewezen, voordat men eindelijk kan beginnen. In de Cinecittà studio's worden 12.000 vierkante meter ‘zandstenen’ - per stuk 1,20 × 0,80 meter groot - uit gips gegoten, van een laag polyester voorzien en ingekleurd. Hierbij wordt 26.000 kilo gips verbruikt. De platen worden op houten latten gespijkerd en naar de ‘set’ gebracht.

Daar rijzen uit stalen buizen met een totale lengte van vele kilometers reusachtige steigers op, waar de platen tegen worden bevestigd. De toren met de bibliotheek is maar liefst 30 meter hoog. Als hij helemaal klaar is, vormt hij een enorm vlak dat aan de grillen van de wind is overgeleverd. Schaper, een architect met Duitse ‘gründlichkeits’idealen, betwijfelt in hoge mate of de constructie tegen de stormen die van de winter over het plateau zullen jagen, is opgewassen. Maar de eerbiedwaardige, verweerde muren blijven tot de laatste opnamedag onwrikbaar overeind. Voor de daken van de kloostergebouwen worden 80.000 gebruikte dakpannen aangevoerd. Wat de middeleeuwers jaren en tientallen jaren kostte - wordt hier in twaalf weken opgetrokken. (Maar het hoeft dan ook niet uit naam van de Vader, de Zoon en de Heilige Geest honderden en duizenden jaren te blijven staan, maar slechts een paar maanden uit naam van Eichinger, Annaud en Ferretti.)

In diezelfde tijd zijn ook alle noodzakelijke rekwisieten klaar. In de herfst van 1985 vertrekt er een moderne karavaan van acht gigantische dieptladers uit Rome naar het noorden. Ze zijn beladen met alles wat tot het leven van monniken behoort. Want in het klooster Eberbach in het zuiden van Hessen zijn de moeizame onderhandelingen met het kloosterbestuur, monumentenzorg en restaurateurs ondertussen zover gevorderd dat men ook hier - niet zonder voorwaarden en beperkingen - aan het werk kan gaan.

In de tegenwoordige staatswijngaard, die in het begin van deze eeuw nog als vrouwengevangenis en gekkengesticht dienst deed, begint een groep vakkrachten de middeleeuwse muren voor de 14e eeuw geschikt te maken. Om te voorkomen dat het echte oude door het nieuwe oude wordt beschadigd, moeten alle veranderingen zo worden uitgevoerd dat na afloop van de opnamen nog niet het kleinste vleugje Hollywood het rijpingsproces van de staatsdruiven in gevaar kan brengen. In het zandsteen mag geen spijker worden geslagen en de gewitte muren mogen door geen enkel historisch vernisje van een nieuw verleden getuigen.

Over de eerbiedwaardig oude wenteltrappen en overlopen kronkelen dikke kabels; een enorme bedrijvigheid brengt de schimmelende gewelven, waarin anders slechts druivebloed gist, tot leven. Er galmen Duitse, Engelse, Franse en Italiaanse uitspraken door de kelders en kruisgangen. Mannen en vrouwen met werktuigen, dakspanen en aktenmappen glippen onder de Gotische bogen door. Voor beide groepen is dit een

nieuwe ervaring: voor de mensen van de filmploeg vervaagt de grens tussen de echte en geïmiteerde middeleeuwen, de hoeders van het druivesap hadden het zich allemaal iets eenvoudiger voorgesteld. Uiteindelijk is er nauwelijks nog een plek te vinden die niet door hamerende buitenlanders in beslag wordt genomen: de oude ziekenzaal verandert zienderogen in het refectorium, waar de monniken hun maaltijden zullen nuttigen, in een aangrenzend gewelf ontstaat de kloosterkeuken, en het enorme dormitorium, de slaapzaal, wordt voor de nieuwe bewoners klaargemaakt. De kruisgang en de kerk worden van alle erfenissen van de laatste vijfhonderd jaar gezuiverd. De enkele tonnen wegende kroonluchters worden in het Romaanse kerkschip opgehangen, en de verschillende onderdelen van het gebeeldhouwde spreekgestoelte (natuurlijk ook anno domini 1985) worden tot één geheel samengevoegd. In het ene vertrek zullen de beide delegaties in hun galspuwende dispuut tegenover elkaar zitten en in het volgende zal Salvatore bij het zien van de uitgestalde martelwerktuigen jammerend in elkaar zakken. De wijn die hier normaal ligt te rijpen, is ondertussen naar een tijdelijke opslagplaats overgebracht.

Het klooster met de geheimzinnige bibliotheek

De geschiedenis van het klooster van Eberbach gaat terug tot een sinds 1116 bestaande nederzetting, waarin zich in 1135 cisterciënser monniken vestigden. Zij zijn evenals Abbone's cluniacenser monniken een afgescheiden tak van de benedictijner orde. In de 12e en 13e eeuw leefden er zo'n twee- tot driehonderd monniken tussen deze mu-

ren. Degenen onder hen die uit het wijnrijke Bourgondië kwamen, brachten hun kennis mee en waren mede verantwoordelijk voor het van de grond komen van de Rheinhessische wijnbouw. Na een lange periode die ook hier door een teloorgang van het monnikenwezen werd gekenmerkt, verlieten in 1803 de laatste 25 monniken de abdij. Dat het kloosterleven 183 jaar later tot aloude wasdom opbloeide, heeft Eberbach aan de opkomst van de Duitse film te danken.

Ondanks alle gestelde voorwaarden, waarbij iedere aantasting van de gebouwen was verboden, krijgt de filmploeg het voor elkaar om van de oude gewelven precies te maken wat ze voor haar doel nodig heeft. In ruimten die te groot zijn worden tussenmuren neergezet, als de kleur van een muur niet goed is, wordt er eenvoudig een aftrekbare kunststof overheen gespoten, die geheel naar eigen wens wordt ingekleurd en na gedane zaken zonder sporen na te laten kan worden verwijderd. Na afloop van de opnamen zijn de Hessische kloosterheren zo aan de mooie ‘oude’ dingen gewend geraakt dat ze als teken van dankbaarheid de grote, wielvormige, ijzeren kroonluchters mogen houden. Daarna rijden de diepladers terug naar Rome, waar een deel van de voorwerpen op de set opnieuw zijn diensten kan bewijzen. Uiteindelijk zal alles in de opslaghallen van rekwisietenverhuurders eindigen - wie goed kijkt zal er in toekomstige films misschien iets van terugzien.

In Eberbach worden nu weer druiven geperst, haast alsof *De naam van de roos* er nooit is geweest. Alleen een enkele bezoeker zal bij de rondleiding misschien vragen hoe dat nu was met Connery en Abraham. En in Prima Porta heeft niet alleen het vuur gewoed dat in de film ten slotte de bibliotheek en de abdij in de as legt. Het lijkt alsof de vleselijke zonden van de monniken door de hemel zelf bestraft zijn; waar een paar maanden geleden nog trotse muren oprezen, staat geen steen meer op de andere, vlak en kaal ligt het plateau onder de Italiaanse lucht. ‘De roos van weleer bestaat als naam, naakte namen houden we over.’

Maar het waren niet de trompetten van Jericho die de muren deden instorten en ook werd de verdorven plek niet als Sodom en Gomorrha door de aarde verslonden. Het was het werk van gewone bulldozers. En de heer die dit alles had bevolen, bevond zich maar een paar kilometer verderop in Rome en heet Dante Ferretti. Vanwege de onduidelijke rechtspositie met betrekking tot de eigendomsrechten van filmdecors wilde hij vermijden dat er een wakkere filmploeg naar het klooster zou snellen om er misbruik van zijn werk te maken. Toch jammer - de mensen van Monty Python hadden er beslist een waardige opvolger van *Jabberwocky* in elkaar gezet.

Ondertussen hebben de media (voor zover ze daar toestemming voor hadden) de miljoenen lezers van *De naam van de roos* er steeds maar weer met korte interviews en reportages op gewezen dat het genoeglijke beleven van de middeleeuwen binnenkort van de eigen fauteuil naar het grote beeld van de bioscoopzaal wordt verplaatst. En dat stimuleert vervolgens - met dank aan de marktwetten - de wens om het boek te lezen weer enorm.

Terwijl de gebonden Duitse uitgave zich na haar verschijnen langzaam maar zeker naar de top van de bestsellerlijsten had opgewerkt en nu een totale oplage van meer dan een half miljoen heeft bereikt, gaat het sinds 1986 met de pocketuitgave dezelfde kant op. Ook deze staat alweer sinds maanden op de eerste plaats. Daar moeten dan nog de enkele honderdduizenden exemplaren die via de vier boekenclubs werden verspreid, bij worden opgeteld. Om nog maar te zwijgen van het onbekende aantal roofdrukken dat in Duitse scene-cafés uit de jute tasjes van ijverige verkopers

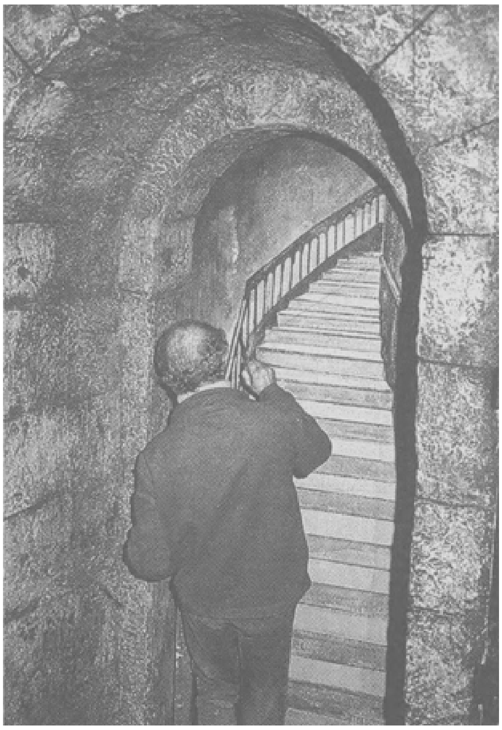
tevoorschijn kwam. Ook hiervan zullen er - ruw geschat - enkele tienduizenden zijn verkocht. En dan is Eco's *Naschrift* er nog.

Na zoveel literatuur heeft de moderne mens behoefte aan zintuigelijke prikkels. Maar de door Steven Spielberg en George Lucas met hun verwarrende *special effects* verwende bioscoopbezoeker wordt in *De naam van de roos* weer met beide benen stevig op historische grond gezet. Dergelijk speels gedoe staat Annauds voorliefde voor het naturalisme nauwelijks toe. Maar ook hier is het niet al bloed wat drupt.

Tot slot nog een paar trucs. Wanneer William en Adson bijvoorbeeld door de bergen rijden en in de verte het klooster tegen een berghelling te zien is, dan is dat een zogenaamde ‘matte painting’, een geschilderde afbeelding van de abdij. Bij het reusachtige inferno van het brandende klooster knetteren er weliswaar echte vlammen, maar omdat stalen steigers en gips nu eenmaal slecht branden en de betreffende scènes verschillende keren moesten worden herhaald, komt het vuur uit de gasventielen van hele batterijen gasflessen.

Dat de trieste Venantius niet echt al die tijd dat zijn met bloed besmeurde benen uit het vat met varkens(kunst)bloed steken zijn adem inhoudt, zal voor iedereen die ook maar eventjes nadenkt duidelijk zijn: Venantius bestaat op dat moment slechts uit twee benen. Als hij de kruidenkeuken wordt binnengedragen is hij weer de echte Urs Althaus. Maar als Severin onder Williams nieuwsgierige, vorsende blik een gestolde bloedprop uit het linker neusgat trekt en er vervolgens een krachtige straal van het rode levenssap over de ontleedtafel spuit, dan ziet dat er weliswaar afschuwelijk echt uit, maar in werkelijkheid ligt er slechts een plastic afgietsel van Urs' regelmatige gelaatstrekken met een slang door het neusgat. Op het juiste ogenblik wordt er door een assistent op een met toneelbloed gevulde bal gedrukt: en robijnrood vloeit het over wang en tafelblad.

Wie daarentegen denkt dat Salvatore's meesterlijke gelaat uitsluitend dankzij een drieëneenhalf uur durend geknutsel van grimeur Maurizio Silvi tot stand is gekomen, vergist zich: de sympathieke Ron Perlman, die al in Annauds *In den beginne was er vuur* heel overtuigend als grommend oermens op het witte doek te zien was, heeft inderdaad zo'n imposante Neanderthalerschedel.



Wat in de film een trap lijkt, is niet meer dan een beschilderde muur

Hans D. Baumann en Arman Sahihi
De beelden van de taal en de taal van de beelden

Waarin de algemene problemen van de verfilming van literatuur ter sprake worden gebracht, maar ook de moeilijkheden die in dit speciale geval overwonnen moesten worden.

In de laatste jaren is er al meer dan genoeg over de verfilming van literatuur gesproken. Er wordt voortdurend en steeds maar weer over gediscussieerd en gedisputeerd of film X het boek niet tekort heeft gedaan en of boek Y eigenlijk wel verfilmbaar is, respectievelijk uit juridisch, ethisch of etnisch oogpunt wel voor verfilming in aanmerking mag komen. Het lijkt haast alsof het verfilmen van literatuur een diepgaande problematiek is waar iedereen, van de pausen van de cultuurindustrie tot en met de gewone, in cultuur geïnteresseerde man in de straat, kortom iedere maar enigszins intellectuele figuur hier in dit land zich in overdreven mate mee bezighoudt. Het vuil, de stad en de dood van een handelsreiziger... o wee... zou dat kunnen? ...zou dat mogen?

Ja, helaas loopt het zinnige gesprek over literatuurverfilming haast onvermijdelijk op geklets in de ruimte uit, zo onder het motto: ‘We kunnen toch vandaag de dag niet over alledaagse zaken als het weer praten?’

Want zelden of nooit wordt in deze discussie of disputen gedefinieerd welke problemen er bij het verfilmen van literatuur nu eigenlijk komen kijken.

De problemen van de literatuurverfilming

De problematiek van het verfilmen van een boek is in het algemeen gezien al zo complex en aan interacties onderhevig dat men het begin van de problemen bij de verschillen tussen de media moet zoeken. Het boek evenals de film zijn communicatie-, of liever: massacommunicatiemiddelen. (Het begrip ‘medium’ zelf is problematisch, omdat het in het dagelijks taalgebruik minstens twee betekenissen heeft: nu eens wordt met het begrip de achtergrond resp. de basis waarvoor/-op een bepaald object beter tot zijn recht komt, uitgedrukt, dan weer wordt het in de betekenis van communicatiemiddel gebruikt.)

In een dialoog richt een zender (spreker) zich tot een ontvanger (toehoorder). Hun medium is hierbij het gesprek, hun code in de eerste plaats de taal (maar ook mimiek, gebaren, lichaamshouding) en hun kanaal de akoestiek. Met een boek als medium probeert de zender (auteur) zoveel mogelijk ontvangers (lezers) te bereiken. Hetzelfde is het geval wanneer film het medium is.

Maar vanaf dit punt beginnen de verschillen tussen boek en film. Het medium boek heeft te allen tijde de zuivere taal (en soms illustraties) als code, maar voor het medium film is het beeld de code. Ook al speelt taal in de film nog zo'n grote rol, toch blijft de visuele voorstelling, de vormgeving, de voornaamste code. In dit verband spreekt men over de ‘verbale codering’ van het boek en de ‘visuele codering’ van de film.

Het woord-beeld-probleem

Dit verschil in codes van onze media lijkt misschien banaal, maar het belang ervan is des te groter!

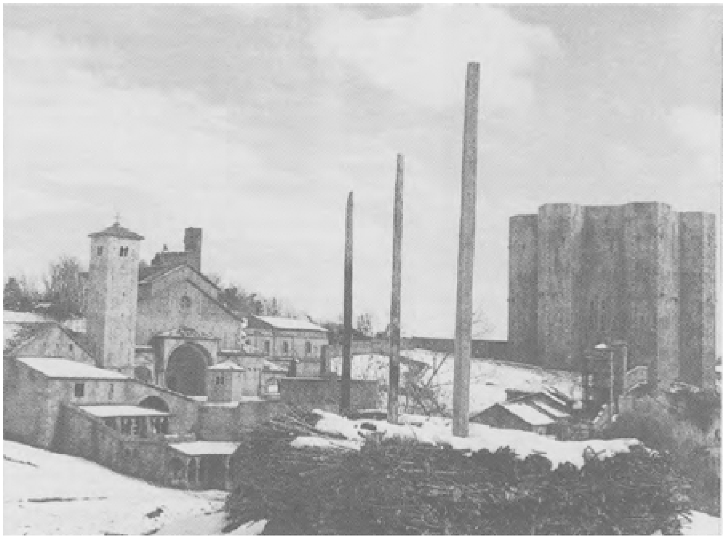
Een voorbeeld: binnen de context van een verhalende tekst is een zin als ‘Hij ging naar de bar van het hotel’ volstrekt voldoende om de lezer mee te delen welke verandering van locatie er heeft plaatsgevonden. Maar wanneer men ditzelfde gegeven filmisch wil weergeven, duiken er onmiddellijk verscheidene vragen op. Want terwijl de lezer in de tekst speelruimte heeft om dingen met behulp van zijn fantasie, identificatie, intuïtie, lees- en levenservaring in te vullen, is de film er door de aard van zijn medium en zijn code op gericht om deze speelruimte zelf uit te beelden en daardoor te beperken. Terwijl de lezer tamelijk actief aan de vormgeving van de innerlijke kosmos van het boek meewerkt, moet de toeschouwer proberen zoveel mogelijk van de vormgeving van de innerlijke kosmos van de film in zich op te nemen en te verwerken. Als de ‘hij’ in de film naar de bar van het hotel gaat, kan hij met de lift gaan of de trap aflopen, voor hetzelfde geld kan het volgende shot ook direct de bar weergeven. Die bar kan vervolgens groot of klein, licht of donker, vol of leeg, ouderwets of modern zijn. In de film wordt dit voor de toeschouwer door de regisseur en de producent beslist.

Een ander voorbeeld? Goed, een heel ander dat het verschil in de kanalen van de communicatiemiddelen boek en film illustreert: de zuivere taal leeft vaak door onregelmatigheden, afwijkingen, mogelijke misverstanden. Deze kruiden de normale omgangstaal, geven deze dikwijls komische of groteske aspecten, waar wel degelijk een zekere waarheid in schuilt. In de literaire taal en ook in die van de reclame zijn dat noodzakelijke middelen. Dit is bijvoorbeeld het geval wanneer Kafka met zijn diepzinnige woordspelletjes - ‘iets omgáán’ en ‘met iets òmgaan’; ‘zich verhoren’ en ‘iemand verhoren’ - verwarring sticht, maar ook wanneer een fabrikant van schoenen zijn produkten met kreten als ‘U staat op het beste en loopt er mee weg’ en ‘handwerk voor voeten’ aanprijst. Woordspelletjes, dubbelzinnigheden en retorische figuren kunnen door film zo goed als niet worden overgebracht, anders gezegd: voor bepaalde verbale coderingen

bestaan geen mogelijkheden om ze visueel weer te geven. Bij het lezen van 'hoofdarbeiderskind' of 'onvermogensbeheerder' kan de lezer zich iets voorstellen, maar een visualisatie van deze samenstellingen is uitgesloten. En dat aspecten als zinsmelodie en -ritme, intonatie en rijm, woordkeuze en grammaticale constructies bij een verfilming voor volstrekt andersoortige elementen en factoren als kleur, ruimte, kader, montage, volgorde van sequenties en algeheel ritme plaats (moeten) maken, behoort ook tot de vaak bediscussieerde problemen van de 'literatuurverfilming'.

Bovendien: hoe moet je wat 'tussen de regels' staat filmisch overbrengen? Dit alles leidt over het algemeen tot discussies over filmretorica of filmsemiotiek, maar daar zullen we ons in dit verband verder niet mee bezighouden. En dit zijn dan nog maar twee voorbeelden van één van de problemen die door het verschil tussen de kanalen van de communicatiemiddelen boek en film bij een verfilmimg ontstaan. Laten we dit het 'woord-beeld-probleem' noemen.

...het juridische...



Het was ijskoud tijdens de opname. Om de filmcrew warm te houden heeft men 6500 liter Espresso gebruikt!

Een volgende, niet te onderschatten moeilijkheid van het verfilmen van literatuur zou als het 'juridische probleem' kunnen worden omschreven. Wat de een mag schrijven, mag de ander nog lang niet verfilmen. Hiermee bedoelen we niet de problemen die rond de copyrights en de auteursrechten kunnen ontstaan. Die kunnen we niet tot de eigenlijke - artistiek-esthetische - problemen van het verfilmen rekenen. Nee, het gaat hier om het feit dat de film - zowel wat sex, als ook wat geweld betreft - aan veel strakkere banden ligt:

Een formulering als 'het instrument van zijn ontoombare lusten' is zeker literair. Ook een minder decent omschrijvende zinswending als 'haar gapende, kletsnatte schaamte' kan zonder veel moeite in boeken worden aangetroffen die terecht tot de literatuur gerekend worden. In het medium boek worden beide omschrijvingen geduld

en niet gecensureerd: de lezer mag ze lezen, zich er een voorstelling bij vormen. Maar de toeschouwer mag ze niet zien, ze niet te zien krijgen. Een stijve penis of geopende schaamlippen vallen bij film al onder pornografie.

De genitaliën zijn slechts *één* voorbeeld van het juridische probleem. Helemaal afgezien van het feit dat tegenwoordig iedere zevenjarige die de kunst van het lezen machtig is, naar believen Markies de Sade kan bestuderen, kennen we nog vele andere zaken die in boeken worden toegestaan, maar in films verboden zijn. De beschrijving van geweld kan in een boek veel verder gaan dan de weergave ervan op het filmdoek. Voor wat gewelddadigheid betreft

heeft de auteur nog altijd de vrije hand.

Over de hele wereld wordt - in verschillende mate van strengheid - alles wat een gevaar voor de jeugd, de staat en de geestelijk-morele volksgezondheid zou kunnen zijn, in films sterker gecontroleerd, bewaakt en gecensureerd dan in boeken. Natuurlijk, een auteur heeft veel meer subtiele mogelijkheden tot zijn beschikking om uitspraken in woorden te verhullen, om boven- en onderliggende betekenislagen in te bouwen. Door middel van taal kan zelfs soms het onzegbare tot uitdrukking worden gebracht. Maar dat is slechts de tweede reden voor het aan strakke banden leggen van de film. De eerste is dat film een veel populairder medium is, waarvan de invloed, althans zuiver numeriek gezien, tig maal zo sterk is als die van de literatuur.

...het financiële...

De volgende moeilijkheid kunnen we het ‘financiële probleem’ noemen: terwijl een schrijver over een gratis woordenschat beschikt, kost het realiseren van één enkel filmfragment al handenvol geld. De auteur kan achter zijn bureau hele melkwegstelsels opbouwen en weer vernietigen, en dat (haast) voor niets. Maar de producent van een film komt elke vierkante centimeter ruimte duur te staan:

‘Hij werd door tienduizenden toegejuicht.’ Die zin staat snel en vooral goedkoop op papier. Maar het is een tijdrovende en kostbare zaak om alleen al de figuranten te mobiliseren die nodig zouden zijn om dat filmisch weer te geven.

...en het tijdprobleem

Het ‘probleem van de tijd’ is nauw aan het ‘financiële probleem’ verbonden. Een schrijver kan in drie weken een dikke roman schrijven. (Earl Stanley Gardner kan het in 24 uur.) Het verfilmen van diezelfde roman neemt daarentegen eerder drie jaar dan drie maanden in beslag. De reden ligt eveneens op hetzelfde vlak als bij het financiële probleem: het personeel en het leidinggeven. Terwijl voor de totstandkoming van een roman of een verhaal de concentratie, discipline en vakkennis van slechts één persoon is vereist, moeten voor het ontstaan van een film tientallen personen geconcentreerd, gedisciplineerd en vakbekwaam met elkaar samenwerken.

Het verstrengelde probleem

Het ligt in de aard van de zaak besloten dat het woordbeeld-probleem van doorslaggevende invloed op de juridische, financiële en tijdproblemen is. En het behoeft verder geen betoog dat ze alle vier in hun hechte verstrengeling het eigenlijke probleem van de verfilming van boeken vormen, het verstrengelde probleem van de literatuurverfilming.

Problemen bij de verfilming van ‘De naam van de roos’

Laten we ons nu van de algemene problemen die bij de verfilming van boeken komen kijken op de bijzondere moeilijkheden richten die bij de verfilming van *De naam van de roos* een rol speelden.

Voor wat het grote woord ‘literatuurverfilming’ betreft, volgt hier eerst een kleine anekdote:

Jean-Jacques Annaud wilde Umberto Eco ontmoeten om diens roman zo adequaat mogelijk te kunnen verfilmen. Ze ontmoetten elkaar dus, spraken langdurig met elkaar en sloten ten slotte vriendschap. Eco liet Annaud de vrije hand, omdat hij zijn boek als afgerond beschouwt. Hij heeft zijn werk gedaan en gaat ervan uit dat een film nu eenmaal door de regisseur wordt gemaakt. Iedere regisseur zou, volgens Eco, uit dezelfde stof een andere film maken en hij had vertrouwen in Annaud. ‘Ik weet,’ zei Eco tegen Annaud, ‘dat je mij en mijn boek alleen maar kunt bedriegen, maar jij zult het tenminste met hartstocht doen.’

De codering

Film is, zo zegt Jean-Jacques Annaud, in eerste instantie iets emotioneels; het intellectuele kan maar heel moeilijk worden overgebracht. De oorspronkelijke problematiek van een verfilming van *De naam van de roos* was hoe de veelomvattende inhoud, het informatieve karakter en de diepgang van de roman op het medium film konden worden overgebracht. Want ‘bij film heb je met gezichten, met psychologische concepten’ (Annaud) en hun visualisering te maken. Regisseur Annaud moest meteen al enkele gedachten en nevenintriges inkorten of helemaal weglaten om de film überhaupt verfilmbaar te maken. Zo moesten er bijvoorbeeld in totaal vijftien verschillende versies van het draaiboek worden geschreven voordat er uiteindelijk een versie tot stand kwam die de bioscoopbezoeker boeit zonder dat de essentie van de roman geweld is aangedaan.

Van het zuivere tot het geïllustreerde woord

Het weer tijdens een film wordt gemaakt

In veel gevallen moesten de dialogen voor de film opnieuw worden geschreven. Want de handelende personen hebben hun eigen psychologie primair aan de dialogen te danken. De pagina's lange beschrijvingen

Dat de opbouw van de set bij Rome zes maanden duurde, of dat het klooster Eberbach aan allerlei door bouw- en woningtoezicht gestelde eisen moest voldoen, willen we ook niet tot de artistiek-ethetische problemen van de verfilming rekenen, maar wel het volgende:

Annaud in gesprek met Eco

Het labyrint is in de roman tweedimensionaal, maar in de film blijft het niet tot één verdieping beperkt. De toren werkt imposanter, psychologisch indringender, wanneer men visualiseert dat het labyrint de volledige ruimte in beslag neemt. Maar van doorslaggevende invloed op het besluit om met drie dimensies te werken was het feit dat het filmen in een vlak labyrint vanwege de kleine en vele ruimten vrijwel ondoenlijk is. Een tweedimensionaal labyrint zou onvermijdelijk een enorme beperking van de perspectivische mogelijkheden tot gevolg hebben gehad. (De lezer kiest zijn perspectieven zelf. En zeker in een labyrint!)

Zeven geschiedkundigen met verschillende specialismen staan borg voor de historische authenticiteit van de gebouwen, kleding en rekwisieten. Want welke regisseur of producent of überhaupt: welke niet-historicus kan zeggen hoe het er in de middeleeuwen heeft uitgezien? Zoals al eerder gezegd: in het boek leest de lezer en stelt zich er iets bij voor; daarbij wordt hij weliswaar door de auteur geleid, maar verder is hij vrij om van eigen kennis en smaak uit te gaan. Bij film krijgt men het bedoelde echter geheel vormgegeven voorgezet, in dit geval zelfs uitgesproken getrouw naar het origineel.

De scherpte van het beeld

gevoelsuitbarstingen en gedachtenbouwsels in het boek, moeten hier in zekere zin terloops worden uitgedrukt. En dat is lang niet altijd mogelijk. Het denkwerk van de hoofdpersoon William speelt in het boek een belangrijker, ingrijpender rol dan in de film. Daar staat tegenover dat zijn menselijke trekken - typisch visueel - door Connery's acteertalent sterker, dus ook menselijker tot uitdrukking komen. Dat heeft uiteraard ook te maken met het feit dat boek en film niet op dezelfde doelgroep zijn gericht. Van de bioscoopbezoeker kan men niet verlangen dat hij een uur lang geboeid naar een peinzend gezicht kijkt en naar de door een stem buiten beeld uitgesproken gedachten luistert.

In onze film ontstond er bij het schrijven van de dialogen nog een extra probleem omdat ze de talrijke, voor een begrip van het totale gebeuren onontbeerlijke informaties die Eco zijn lezer zo breedsprakig voorzet, moesten overbrengen. Het bleek nauwelijks mogelijk om het systeem van citaten dat Eco in zijn roman heeft verankerd in de dialogen en daardoor ook in de hele film te verwerken. Het spel met de citaten en de citaten-van-citaten - bij het lezen van de roman een extra charme met behulp waarvan talrijke toespelingen, nevenbetekenissen en zinsverbanden worden overgebracht - moest in de film tot een absoluut minimum worden beperkt.

Verscheidene stilistische en retorische middelen waar Eco zich in *De naam van de roos* van bedient, zijn bij het medium film volstrekt onbruikbaar; wanneer Eco de oude Adson laat vertellen wat de jonge Adson meemaakte (en hiermee speciale verteltechnische effecten bereikt), of wanneer Eco met behulp van retorische technieken zijn lezer tot handlanger van zijn gedachten maakt en hem tegelijkertijd alles wat voor een begrip van het geheel noodzakelijk is meedeelt, schiet film volledig in zijn middelen tekort.

Het beeld bij het woord

De problematiek van het verfilmen is beslist ook afhankelijk van de eisen die de regisseur/producent stelt: imiteren we de sneeuw (zoals bijvoorbeeld in Formans *Amadeus*), laten we zelfs zien dat het kunstsneeuw is (zoals bijvoorbeeld in Dante's *Gremlins*) of filmen we in echte sneeuw? Als men voor dat laatste kiest, zoals bij *De naam van de roos* het geval was, dan maakt men zich van het weer afhankelijk, wat onder het probleem van de tijd valt en dan ook een financieel probleem kan worden.

Van financiële problemen die rechtstreeks met de artistiek-esthetische moeilijkheden van een verfilming samenhangen, was bij *De naam van de roos* geen sprake. De financiering van deze film was niet alleen van record-omvang, maar het budget was, wat belangrijker is, heel doordacht gecalculeerd. Juridische problemen deden zich niet voor of werden zorgvuldig vermeden: de door bouw- en woningtoezicht opgelegde beperkingen wist men te omzeilen door de toepassing van geschikte materialen die met gebruik van de nieuwste technieken en na de nodige research tot stand kwamen (zie ook het interview met Annaud). Verder bevat de oorspronkelijke roman ook niets wat juridisch gezien een heet hangijzer zou kunnen zijn: in zowel het boek als de film is weliswaar sprake van enige gewelddadigheid, maar dit ligt eerder op het geestelijk-psychische vlak of: wordt decent weergegeven. Sex is onafgebroken, maar wel uitsluitend latent aanwezig. De korte scène waarin Valentina Vargas' borsten te zien zijn, valt onder erotische esthetiek en niet onder pornografie.

P.S.: In Frankrijk kent men in de filmbranche de volgende zegswijze: ‘Slechte boeken leveren de wat simpeler films op.’

Hans D. Baumann en Arman Sahihi
'Een film maken lijkt een beetje op trouwen'
In gesprek met J.J. Annaud

Het interview vond plaats op het kantoor van een montage-studio in München. Annaud had juist enige uren monteren achter de rug maar maakte, ondanks de voortdurende telefonische onderbrekingen, een ontspannen en geconcentreerde indruk.

Jean-Jacques, op grond waarvan wilde je De naam van de roos *verfilmen?*

Een film maken lijkt een beetje op trouwen. Gefascineerd zijn door de handeling van een roman, enthousiast zijn door zijn opbouw, geboeid zijn door zijn raadselachtigheid, dat zijn allemaal, op zich niet zo serieuze, kleine verliefdheden. Een film draaien is daarentegen iets heel anders, datgene wat je doet, doe je met de volste overtuiging, je houdt ervan met alles wat je in je hebt en je wilt jezelf en de wereld bewijzen dat het je samen gaat lukken.

Ik was gefascineerd door de unieke combinatie van een simpel gestruktureerd verhaal dat een betrekkelijk lineair verloop heeft en waarin het alleen om de vraag gaat wie nu de moordenaar is, en de diepte van het geheel, de manier waarop er historische achtergronden bijgehaald en gebruikt worden, de wijze waarop een politieke situatie geschetst wordt die veel met onze tijd te maken heeft. 'De naam van de roos' is een wonderbaarlijke parabel over de rol van informatie en communicatie en de betekeniswaarde van de massamedia. Een moordvraag met zoveel verbeelding, ik was verbluft. Het gaat niet alleen om de misdaad, niet alleen om de zaak en de oplossing, het gaat ook om Adson, de verteller, om zijn tijd, om de geest van zijn tijd.

Film is emotie. Het is moeilijk om intellectuele werkelijkheden filmisch te verbeelden. De inhoud van boeken wordt bepaald door concepten en hele netwerken van ideeën, bij film heb je veel meer te maken met aanschouwelijkheid en psychologie. Voor mij was het een uitdaging om bij de wereld van de ideeën uit *De naam van de roos* een groot filmisch gezicht te ontwerpen. En die kleine maar belangrijke liefdesgeschiedenis, die verweven zit in het verhaal over de zeven belangrijkste dagen in Adsons leven, heeft me er definitief van overtuigd dat ik de film maken moest.

Leest u veel?

O ja, heel wat. Ik kijk graag naar nieuwe boeken, ik koop er een hoop en ik lees ze ook daadwerkelijk. Mijn huis staat vol met boeken. Ik behoor bij de laatste generatie die nog zonder televisie is opgegroeid. De tijd ging voorbij met lezen. Ja, en juist als lezer, voelde ik dat *De naam van de roos* geen stof zou zijn voor een Amerikaanse regisseur noch dat een Amerikaanse regisseur geschikt zou zijn voor *De naam van de roos.*

Werkelijk?

Ja, ik meen het serieus. Ten eerste speelt het boek zich geheel in Europa af en ten tweede tijdens de middeleeuwen. Een Amerikaan heeft met beide niet de vereiste verhouding. Daarbij komt bij dat ik me zeer veel heb beziggehouden met Romaanse

kerken, in ieder geval meer dan welke Amerikaanse regisseur ook, eenvoudigweg omdat ik met hen ben opgegroeid. Romaanse kerken zijn een hartstocht van mij. Ik geloof niet in God, maar ik ben me in en rond deze kerken van een groot mysterie bewust. En aangezien ik mijn doctoraalscriptie aan de Sorbonne over de Oude Grieken geschreven heb, durf ik mezelf nog meer als een kenner van het verleden te beschouwen.

Ik besloot in ieder geval het huwelijk aan te gaan, de film te maken. Maar de rechten waren nog niet vrij, die zaten bij de RAI. Toen ben ik op Umberto Eco afgestapt en heb me voorgesteld met de woorden: ‘Ik ben de regisseur die uw roman gaat verfilmen’.

Die zelfverzekerheid verwondert ons eigenlijk des te meer wanneer je bedenkt hoe moeilijk deze roman toch te verfilmen is.

Ja, dat weet ik. Ik wist vanaf het begin dat ik zou moeten vereenvoudigen, verkorten en knippen om van dit 650 pagina's tellende boek een begrijpelijke film van twee uur te maken. Er zit zo ontzettend veel in dit boek, maar ik voelde me er ook zo mee vergroeid, dat ik wist dat het zou gaan. Ik ben toen meteen met het projekt gestopt waar ik aan bezig was.

Hoe ging het verder?

Helemaal in het begin, in het stadium dat het draaiboek, of liever, de draaiboeken geschreven werden, werkte ik met Lebovici als producent.

Lebovici werd vermoord, nietwaar?

(lachend) Ja, in een verkeersgarage onder Parijs. Maar dat had niets met *De naam van de roos* te maken. Dat ging om gokken en om eer. Daarna werkte ik met Mnouchkine en een Frans team. Maar dat waren alles bij elkaar genomen geen mensen van het kaliber van Bernd Eichinger.

Waaraan ontbrak het het dan?

Aan moed. Aan juist die speciale moed die Bernd heeft. De moed om op grond van zijn bezetenheid voor een

idee zeer veel te riskeren.

Kende u Bernd Eichinger indertijd?

Ja, we kenden elkaar toen al. En we mochten elkaar vanaf het begin. Bernd heeft er mij destijds over aangesproken, hoewel hij wist dat de rechten van *De naam van de roos* al waren weggegeven. Hij vertelde mij dat hij al een hele tijd rondliep met het idee de roman te verfilmen. Ik geloofde hem op zijn woord en besloot de film met hem te maken. Mnouchkine liet de beslissing aan mij over. Hij wist dat er verschillende mogelijkheden waren om Bernd slechts als co-producent te laten meewerken, maar zag terdege in dat ik het liefst met Bernd alleen wilde werken.

Hoe waren de onderhandelingen, de samenwerking en het persoonlijk contact, met Umberto Eco?

Welnu, ik was ervan uitgegaan dat ik, wilde ik het boek volledig het mijne maken, de auteur moest leren kennen. De ontmoeting vond dus op mijn initiatief plaats. We hebben alleen in die zin samengewerkt, dat we met elkaar van gedachten wisselden en enkele hoofdthema's nader hebben bekeken. Intussen zijn we goede vrienden geworden. We zien elkaar vaak. Op zijn zachtst uitgedrukt, ik bewonder Umberto Eco. Zijn enthousiasme en zijn vermogen om zich ergens zeer intensief mee bezig te houden is ongekend. Als het om het kiezen van filmlocaties ging, leidde hij me in zijn auto van slot naar burcht, van burcht naar kasteel.

Heeft hij u op een bepaalde manier ergens aan proberen te binden, had hij speciale wensen, extra eisen?

Nee, nooit. We staan tegenover elkaar als een schrijver die een boek af heeft en een cineast die dat boek heeft willen verfilmen. Deze film is mijn film en ik probeer hem zo goed mogelijk naar aanleiding en aan de hand van Umberto Eco's boek te maken. Deze wetenschap is voor Umberto voldoende. Kijk, Eco is heel verstandig, hij weet dat hij geen regisseur is. Hij weet goed genoeg dat het onmogelijk is om een boek letterlijk te verfilmen. En hij weet ook dat honderd verschillende regisseurs van een en hetzelfde boek honderd totaal verschillende films zullen maken. Eco weet hoe bezield ik ben en daarmee is de kous af en heeft hij zijn werk gedaan. Hij zei eens een keer tegen mij: ‘Ik weet het, je kunt mij en mijn boek alleen maar verraden, maar je zult het in ieder geval met hartstocht doen’. Ik denk dat deze opmerking Eco's inzicht in de hele onderneming goed weergeeft.

En die relatie tussen jullie is zo gebleven?

Ja, dat was en is onze houding ten opzichte van elkaar. Umberto heeft me nog op wat bronnen gewezen, waarop hij zich bij het schrijven van zijn roman gebaseerd heeft en me nog wat andere informatie gegeven die erg nuttig blijkt te zijn geweest. Zo kwam ik achter iets waarvan ik al vermoed had dat het noodzakelijk was om te weten en kon ik met mijn werk beginnen.

Wat dan?

Namelijk dat Eco bij het schrijven van de jonge Adson, de oude Adson en William geweest is. Zo kon ik de hoofdpersonen, in hun hele wezen, beter begrijpen. Het feit dat ik Umberto persoonlijk ken, heeft mijn zicht natuurlijk ook behoorlijk verruimd.

De enthousiaste regisseur Jean-Jacques Annaud

Die gedachtenwisselingen met Eco hebben me juist die ontspanning gegeven die zo nodig is bij het verfilmen van dit enorm complexe boek. In het begin was ik nogal nerveus, verkrampt. Vaak heb ik Umberto vragen gesteld in de trant van: ‘Denk je dat het goed zou zijn, als ik dit of dat, zus of zo doe?’, en zo kwam ik erachter dat hij zich een heleboel dingen amper nog herinnert, eenvoudigweg omdat ze van ondergeschikt belang zijn. Dat maakte me rustiger. Dat is misschien wel het mooiste van Umberto, namelijk dat hij zich zijn leven lang met methoden en principes van het interpreteren heeft beziggehouden.

Is het binnen de filmwereld niet vreemd om eerst een boek te lezen en meteen daarna te besluiten het te verfilmen?

Ja, dat is wel zo. Toen ik het boek las, was het nog geen kassucces. Er waren nog geen vertalingen. Zo was ik er getuige van hoe Umberto Eco met *De naam van de roos* wereldberoemd werd. In de tijd dat we elkaar leerden kennen was Umberto gewoon nog een hoogleraar aan de Universiteit van Bologna die een roman geschreven had die in Italië behoorlijk was ontvangen. De grote

doorbraak - ook in Italië - kwam later. En wanneer ik eerlijk gezegd geweten had wat voor een wereldsucces *De naam van de roos* zou worden, was ik aan het hele projekt nooit begonnen.

Waarom niet?

Kijk eens, het was absoluut mijn bedoeling niet een of andere bestseller te gaan verfilmen. Integendeel. Ik was gefascineerd door het niet alledaagse van het boek, door de bijzonderheid van zijn thematiek en de manier waarop die gestalte had gekregen. Doordat *De naam van de roos* zo'n waanzinnig wereldsucces geworden is, is veel van het ongewone en unieke karakter van het boek verloren gegaan. Maar begrijp me alsjeblieft niet verkeerd; het werken aan deze film was desondanks een ongelofelijk genoegen. Het is alleen jammer dat me iedere keer gevraagd wordt: ‘Hoe heb je in godsnaam tevoren geweten dat dit boek zo'n enorm succes zou worden?’. Het antwoord luidt: ‘Dat heb ik totaal niet geweten, ik heb zelfs niet het minste voorgevoel gehad’. Ik vond dat boek gewoon erg goed en dat kennelijk iets eerder dan andere mensen. Het was volstrekt geen benadering zoals die van Schlöndorf ten opzichte van Marcel Proust *(Un amour de Swann)*, waarbij iedereen riep: ‘Ja, Proust...!’, ook wanneer men van Proust nog nooit iets gelezen had.

Zo is er trouwens nog iets: ik geloof helemaal niet dat zo veel mensen *De naam van de roos* gelezen hebben. Ik denk dat de meesten die het boek gekocht hebben het regelrecht in de kast hebben gezet. Het is een van die boeken die men moet hebben. En waarvan men genoten moet hebben. Het is niet moeilijk om te zeggen: ‘*De naam van de roos* is een van de fascinerendste boeken die ik de laatste jaren gelezen heb’. Dan wijst men nog eens op de plank in de kast en daarmee is het verhaal uit. Ik denk dat *De naam van de roos* een typisch voorbeeld is van een boek waar de gemiddelde lezer na 50 of 100 bladzijden in blijft steken.

Dat zou best eens waar kunnen zijn. Hoe verliep het werk aan het draaiboek?

De samenstelling van het uiteindelijke draaiboek is een enorm karwei geweest. We hebben vijftien verschillende versies geschreven, voordat we tevreden waren.

Het is al een volstrekt onmogelijke opgave deze 650 pagina's met een zo complexe inhoud vol ontelbare bijgedachten en nevenverwikkelingen in de vorm van een speelfilm van twee uur te gieten... Er moest, zoals eerder gezegd, worden ingekort en geselecteerd. Reduceren en weglaten is verschrikkelijk moeilijk, omdat voor je het weet het evenwicht uit het werk is verdwenen.

Hoe zat dat met die 15 versies van het draaiboek? Wie heeft daaraan meegewerkt?

Nou, ik heb alleen al zes versies met de eerste scenarist geschreven, wat eigenlijk niet meer was dan het zoeken naar een soort balans, waarvan ik al sprak. Daarna schreef ik er drie met Gerard Brach, een buitengewoon ervaren schrijver. Toen één met Howard Franklin, die als geen ander in staat is om iets beknopt weer te geven. Met hem heb ik dan ook een twee uur en veertig minuten durende film terug weten te brengen tot ongeveer 120 minuten, maar toen was de levendigheid er weer een beetje uit. Het ontbrak de film aan een zekere ‘schwung’. De allerlaatste versies heb ik met Andrew Birkin geschreven. Die had een volkomen andere werkwijze; de manier waarop hij met een script omging was volledig nieuw voor mij en werkte zeer stimulerend. Bij de vijftiende versie van het draaiboek hadden we in elk geval

het gevoel een soort evenwicht tussen directheid en diepzinnigheid gevonden te hebben.

Hoelang duurde deze waaghalzerij?

Twee-en-een-half jaar. Gelukkig hou ik van schrijven. En gelukkig had ik de beschikking over al deze bedreven medewerkers, die niet alleen mijn enthousiasme deelden, maar ook, wat nog veel belangrijker is, zeer kritisch waren.

Wat bedoelt u met 'kritisch'?

Kritiek leveren op jezelf en op anderen is bij het tot stand komen van een script van het allergrootste belang. Bijna even belangrijk als het schrijven zelf. Als je iets alleen schrijft bestaat er een grote kans dat je je vermogen om ergens afstand van te nemen, *verliest.* En hoe meer je je met hart en ziel ergens in verdiept, des te groter dat gevaar is. Je schrijft immers als een bezetene, leest wat je geschreven hebt en vertrouwt erop dat, aangezien jij zelf precies voor ogen hebt wat je duidelijk wil maken en wat je te zeggen hebt, het ook daadwerkelijk op die enige juiste manier op papier komt te staan. Onachtzaamheden of zelfs regelrecht met elkaar in tegenspraak zijnde voorvallen kunnen je zo volkomen ontgaan.

Ik kan dan ook gerust stellen dat het schrijven van het script het grootste obstakel was. Maar wel een enorme uitdaging!

Hoe kwam de keuze van de acteurs tot stand? Wie heeft ze uitgezocht en wat waren de criteria?

Ik was volledig vrij in mijn keuze. In drie gevallen had ik advies nodig en die drie mensen zijn dan ook gekozen door Bernd en mij samen. Dat waren de inquisiteur, de jongen en William.

De Duitse acteurs heb ik uitgezocht na het bekijken van een aantal toneelstukken. Bernd kon mij over de meesten erg bruikbare informatie verschaffen. De Fransen zijn gekozen op grond van mijn eigen kennis en ervaringen. Wat de Italiaanse spelers betreft, hierbij heb ik me door Italiaanse collega's en medewerkers laten leiden.

Welke rol leverde de meeste problemen op?

Die van de jongen. Eén 'casting-director' heeft in Engeland zes maanden rondgekeken naar de juiste persoon voor de rol van Adson, een andere, Sabine Schroth heeft in ongeveer alle grote Europese steden lopen zoeken en twee casting-medewerkers keken in Rome. De rol van Adson was heel moeilijk te bezetten.

Waarom eigenlijk?

Ten eerste moest hij het juiste gezicht hebben en ten tweede was het beslist nodig dat hij Engels zou spreken,

want bij zo'n internationaal gezelschap als het onze is een gemeenschappelijke taal volstrekt noodzakelijk. Daar komt bij dat hij weliswaar erg jong, maar zeker niet naïef of al te kinderlijk moest zijn, want zo iemand redt het tijdens langdurige opnameperiodes gewoon niet. Bovendien: de meeste jonge acteurs zien er te goed uit. En de rol van Adson mocht nu juist absoluut niet door een gemiddeld, kleurloos iemand worden ingevuld. Tenslotte: op deze erg moeilijke leeftijd zijn veel acteurs overdreven zelfverzekerd, vaak bij het pedante en gelijkhebberige af, en veel van hen zijn slachtoffer van het idee zich zo mannelijk mogelijk te moeten gedragen, waardoor je vaak macho's krijgt die alleen maar op de lachspieren werken.

Waren er bij de rolverdeling nog andere problemen?
O ja, de bezetting van de monniken leverde bijvoorbeeld ook een hoop problemen op. Ze lijken uiterlijk immers allemaal sprekend op elkaar, ieder draagt een monnikspij en ieder draagt sandalen. Het gevolg is dat je ze als toeschouwer alleen uit elkaar kunt houden wanneer ze duidelijk geprononceerde gezichten hebben. Maar ja, zoek maar eens een groot aantal ongewone koppen bij elkaar!

Heeft u voor de rol van Salvatore Ron Perlman uitgekozen omdat u bij het draaien van Am Anfang war das Feuer *goede ervaringen met hem hebt opgedaan?*
Dat is niet helemaal waar. Mijn ervaringen met Ron zijn inderdaad uitstekend, maar ik had hem in het begin als een soort reserve opgesteld. Voor de rol van Salvatore had ik oorspronkelijk de Italiaanse komiek Franco France in gedachte. Maar het werd met de dag duidelijker dat deze er weinig voor voelde zijn hoofd kaal te laten scheren. Eerst verzon hij weliswaar nog allerlei uitvluchten, maar uiteindelijk heeft hij me in niet mis te verstane taal meegedeeld dat hij niet van plan was zijn haar eraf te halen. Vervolgens sprak ik er Bernd over, ontsloegen we Franco en belde ik Ron op die zestien uur later voor ons stond, zich kaal liet scheren en ons allemaal erg gelukkig maakte.

Hoe hebt u de 'crew' samengesteld?
Toen eenmaal vast was komen te staan dat we het meeste in Italië zouden draaien, heb ik besloten met een Italiaanse 'crew' te werken: vanwege hun contacten en de mogelijkheden die daar weer uit ontstaan. Bovendien geldt: alleen het beste is goed genoeg! Een groot gedeelte van de 'crew' bestaat uit medewerkers van Fellini. Dat is geen toeval, het zegt iets over hun kwaliteit. Neem bijvoorbeeld de filmarchitect Dante Ferretti of de cameraman Tonino Delli Colli. Ze worden op hun gebied algemeen erkend als specialisten van wereldklasse.

Nu u toch Italië noemt: was het niet mogelijk geweest de film in een Italiaans klooster te draaien in plaats van in Eberbach in Duitsland?
Nee, nee, in geen geval. We hebben in Italië, Frankrijk en Spanje alleen al 300 kloosters bekeken. Medewerkers zijn in Engeland, Schotland en Ierland op pad geweest. Uiteindelijk zijn we zelfs naar Joegoslavië en Turkije gereisd. Het probleem was: was het klooster geschikt, dan deugde de omgeving niet; was de omgeving in orde, dan lag het dichtstbijzijnde hotel weer tientallen kilometers verderop. En dat kost een hoop tijd en geld. Vandaar dat we besloten een aantal belangrijke opnames in het klooster van Eberbach te maken en voor de rest iets bij Rome te laten bouwen.

Waarom is eigenlijk het binnenste van de toren, van het labyrinth in de film anders dan in het boek?

Ja, het labyrinth in de roman is plat, tweedimensionaal, in de film is het in de hoogte gebouwd, dus driedimensionaal. Dat heeft verschillende redenen. Ten eerste: als het een toren is waarin zich ons labyrinth bevindt, hoe kan het dan plat zijn? Ik heb niet de indruk dat Umberto daar speciale bedoeling mee had, die is tenminste uit de roman niet af te leiden. Ten tweede: de psychologische werking van de toren is veel groter als je weet te visualiseren dat deze volledig uit een labyrinth bestaat. Ten derde: in een plat labyrinth is het moeilijk filmen. Alles is nauw en overal zijn muren. Dat beperkt je perspektivische mogelijkheden.

Uw labyrinth doet ons denken aan Piranesi en Escher.

Ja, precies. Piranesi en Escher zijn ook de architecten geweest op wie we ons georiënteerd hebben. Ferretti is helemaal weg van Escher.

Nog een vraag over het werken in het klooster van Eberbach: u hebt toch ongetwijfeld enkele veranderingen in ruimtelijke zin of wat een bepaalde kleur betreft moeten aanbrengen. Kwam u daardoor niet in conflict met de zeer strenge monumentenzorg in Duitsland?

Nee, want we wisten precies hoe we die moeilijkheden konden omzeilen: bepaalde ruimtes waren bijvoorbeeld te groot. Die hebben we kleiner gemaakt door nagebouwde delen in te voegen die op geen enkele plaats de muren aanraakten en zo niets beschadigden. Wanneer we andere kleuren nodig hadden, besproeiden we de muren waar het om ging met een ragfijne 'spray-film', verfden ze vervolgens en toen alles klaar was konden we volstaan met het eenvoudigweg verwijderen van dat laagje film.

Hoe zat het met de maskers, de kostuums en al die middeleeuwse rekwisieten? Op welke manier bent u erachter gekomen hoe dit alles eruit heeft gezien?

O, daar is een lang onderzoek aan voorafgegaan. We hebben zeven historici geraadpleegd die ons adviezen gaven wat kleding en kapsels betreft, maar ons ook over de moraal en de in die tijd heersende omgangsvormen informeerden. Zo lieten we voorwerpen en kledingstukken uittekenen die door de kenners nauwkeurig werden bekeken en geverifieerd, zodat ze aan de hand daarvan konden worden nagemaakt. De authenticiteit was voor mij zeer belangrijk. Mijn film is veel minder een reproduktie van de middeleeuwen, dan wel een authentieke documentaire. Ik geef wat dit betreft niet zoveel om fantasie, ik voel meer voor een historische aanpak zodat de kijker desgewenst nog wat kan leren ook. De werkelijkheid is fantastischer dan welke fantasie ook, vandaar dus dat ik

de realiteit van de middeleeuwen zo natuurgetrouw heb proberen weer te geven.

Hoe lang duurde het bouwen van de 'set' in Rome?

We begonnen in juni '85 en waren in januari '86 klaar. In juni '86 moet alles weer afgebroken zijn.

Er wordt gespoken over allerlei klimatologische problemen, die zich zowel in Duitsland als in Italië voordeden.

Ja, ja, ik weet het: Sean Connery vond het in het klooster van Eberbach veel te koud. Maar ja, het verhaal speelt zich in november af, dus je moet de adem kunnen zien van de figuren die aan het woord zijn. Ik heb die monnikspijen zo laten namaken als ze toentertijd waren, dwz. zeer warm. En wat het schoeisel betreft: dat waren in de middeleeuwen voor monniken nu eenmaal sandalen. Seans gezondheid is erg wankel. Waarschijnlijk is hij in al die jaren dat hij er nu woont gewend geraakt aan het warme Spaanse klimaat. Nou ja, hij vond het in ieder geval te koud, werd ook inderdaad prompt schor en verkouden en was erg kwaad op mij. Hij vond dat ik mijn naturalistische manier van filmen behoorlijk aan het overdrijven was.

Er waren nog andere problemen met het weer, nietwaar?

Ja, in Rome bijvoorbeeld ook al. In het begin was het erg koud en viel er enorm veel sneeuw. En toen het beter werd, was het opeens weer veel te heet. Sean heeft er toen overigens over geklaagd dat die monnikspijen toch veel te warm waren...

Filmen in de winter is altijd een probleem. Overal. Maar volgens mij vooral in Rome; sneeuw, regen, mist, zon, een wolkenloze hemel en een sterke wind, alles op één dag. In de winter vechten de jaargetijden tegen elkaar. Iedere morgen sta je weer verbaasd te kijken. Maar al met al hebben we geluk gehad met het weer. Daarmee bedoel ik niet dat we goed weer gehad hebben, maar daarmee bedoel ik dat het zelden voorkwam dat we door weersomstandigheden lange periodes niet hebben kunnen filmen. Het weer is ons draaiboek aardig tegemoet gekomen.

Hoe is het om te werken in Cinecittà? Hoe is Cinecittà tegenwoordig?

Cinecittà is een perfekte studio, zoals het dat altijd geweest is. Er werken alleen maar mensen met de grootst mogelijke filmervaring. De meest absurde ideeën en verlangens worden daar werkelijkheid. Natuurlijk speelt de hoeveelheid geld die je meebrengt een grote rol.

Kunt u iets over het geluid zeggen?

Er zal een stereo-geluidsspoor zijn, waar vooraf een hoop aan geknutseld wordt. We hebben namelijk alles gewoon met de microfoon opgenomen. Ik ga ervan uit dat zo'n manier van opnemen, met een zorgvuldige bewerking achteraf (bijvoorbeeld het wegwerken van storende geluiden zoals het lawaai van vliegtuigen) altijd nog beter is dan wanneer je in een studio kunstmatig geluiden op gaat zitten nemen. En ik hecht veel waarde aan geluid, het is immers net als geur iets zinnelijks.

Wie schreef de muziek bij de film? Wat stelt u zich bij de soundtrack voor?

De componist heet James Horner, de een zeer jonge Brit die in Amerika al voor Steven Spielberg en George Lucas heeft gewerkt. Zijn stijl is klassiek en daarbij

uiterst temperamentvol. Ik hecht erg veel waarde aan de kwaliteit van de muziek en aan het belang van muziek in een film. Ik geloof dat het hele ritme van een film, de cadans sterk afhankelijk is van de gebruikte muziek. En als een klank vergelijkbaar is met een geur, dan is muziek het parfum van een film. We streven naar een samengaan van middeleeuwse en hedendaagse muziek.

De muziek wordt opgenomen in de Bavaria-studio's in München. We werken met 70 sporen.

U schijnt een regisseur met veel principes te zijn. Hebt u zoiets als een vastomlijnde filosofie?

Ik geloof het wel, ja. Ik denk dat amusement extreem moet zijn. Afhankelijk van wat je wilt laten zien moet je alles in het werk stellen om de mensen die je wenst te vermaken zoveel mogelijk bij dat vermaak te betrekken en hen daarin zo intensief mogelijk te doen opgaan.

Hoe denkt u over het verfilmen van boeken en de problemen die zich daarbij voordoen?

Problemen bij het verfilmen van boeken! Het zijn er zoveel, waar moet ik beginnen? Wat voor beelden maak je bij een pagina's-lange gevoelsuitbarsting? Breng je het evenwicht binnen een boek niet in gevaar wanneer je er allerlei gedeeltes, die misschien minder interessant zijn, zomaar uit weglaat? Komt het verhaaltempo van een film overeen met dat van het boek? Hoe kan ik een boek het best verfilmen zonder mijn budget te overschrijden? Men moet eenvoudig inzien: een boek is niet met een film te vergelijken, ieder medium heeft ook een eigen publiek. Vandaar ook dat, hoewel een boek en een film best van hetzelfde grondidee uit kunnen gaan, beider inhoud, structuur en vormgeving altijd van elkaar zal blijven verschillen.

Zullen we het nu even over de persoon Jean-Jacques Annaud hebben?

Okay! Ik kom uit een eenvoudige familie uit een voorstad van Parijs. Mijn ouders hadden niets met de filmwereld te maken. Omdat dat mijn grote wens was, kreeg ik op mijn zevende mijn eerste fototoestel. Al spoedig begon ik tegen iedereen die het maar horen wilde te verklaren dat ik later regisseur zou worden. Vrienden en bekenden hadden dan de gewoonte om te zeggen: ‘Waarom wil deze jongen een artistiek beroep? Hij kan zo goed leren!’ Op mijn elfde kreeg ik mijn eerste 8mm-camera en het werd een hobby van mij kleine filmische verslagen te maken van alledaagse gebeurtenissen. Later maakte ik een soort dokumentaires over zaken die mij interesseerden, fascineerden; een van deze filmpjes had overigens Romaanse kerken als thema.

Uw eerste professionele kennismaking met het medium ‘film’ vond in de reclamewereld plaats?

Ja, inderdaad, ik heb een tijd reclamefilms gemaakt. Na

mijn eindexamen wist ik niet precies wat ik wilde doen en op een dag vroeg een kennis of ik zin had om bij het maken van een reclamefilm aanwezig te zijn. Dat leek me wel wat. Ik kwam er al gauw achter dat ik over het maken van reclamefilm volstrekt andere ideeën had dan de regisseur, die ik inmiddels assisteerde en die voor mijn adviezen en kritische opmerkingen niet erg openstond. Maar ik kwam gelukkig zelf snel met allerlei mensen in contact. Op mijn twintigste ben ik voor mezelf begonnen en in de loop van zeg maar tien jaar heb ik zo'n 500 reclamefilms gemaakt. Ik heb alle mogelijke prijzen gekregen. Het is opmerkelijk dat ik uitgerekend met mensen als Alan Parker (*Fame, The Wall, Midnight Express*) en Ridley Scott (*Alien, Legend*) als een van de beste filmers op reclamegebied gold. Zo gaan de dingen in het leven. Toen ik dat eenmaal bereikt had, verloor ik mijn interesse in het maken van dat soort filmpjes.

En dat was het begin van het eigenlijke regisseren?

Ja, mijn eerste film heb ik toen in Afrika gemaakt. Afrika is mijn grote liefde. De film werd een financiële flop, kreeg echter gunstige kritieken en heeft me zeker geen schade berokkend. Zo had ik minder geldproblemen bij het opzetten van mijn volgende film, een satire over voetbal, waarin Patrick Dewaere meespeelde.

Die heeft zich toch van zijn leven beroofd, nietwaar?

(lachend) Ja, maar ook dat heeft werkelijk helemaal niets met mijn film te maken. Ja, Patrick is helaas dood. De film liep financieel redelijk maar toch was het nog een hele opgave geld bij elkaar te krijgen voor *Am Anfang war das Feuer*, want het is moeilijk om geldschieters duidelijk te maken dat een film over het stenen tijdperk best lonend kan zijn. Maar opeens lukte het en kon ik een film draaien waarin ik mijn liefde voor Afrika kon laten samengaan met een in het stenen tijdperk geplaatste ‘comic-strip-story’. Ja, en nu *De naam van de roos.*

Bloed? Ook het gezicht is niet echt

En hoe ziet de toekomst eruit?

Dat weet je in de filmwereld nooit. Een regisseur is altijd de man van zijn laatste film. Ik zal wel zien. Wat ik wel kan zeggen is dat ik ook eens een keer iets wil gaan produceren.

Laatste vraag: welke regisseurs bewondert Jean-Jacques Annaud?

Dat is een makkelijke vraag! Vroeger bewonderde ik Renoir, Renoir en nog eens Renoir. Intussen zijn daar Akira Kurasawa, Stanley Kubrick en Milos Forman bijgekomen.

Jean-Jacques Annaud, 43, regisseur van *De naam van de roos.* Zijn twee eerste bioscoopfilms, *Black and white in color* en *Coupe de tête* zijn hier nauwelijks bekend, hoewel hij voor de eerste in 1978 een Oscar voor de beste buitenlandse film ontving. Bekender daarentegen is zijn ook met een Oscar bekroonde film *Am Anfang war das Feuer* met Ron Perlman (Salvatore in *De naam van de roos*) in een van de hoofdrollen. Annaud heeft aan twee filmacademies en aan de Sorbonne gestudeerd; zijn vakken - klassieke talen, middeleeuwse geschiedenis en esthetica - verklaren zijn enthousiasme en geschiktheid voor de verfilming van *De naam van de roos.* Voordat hij speelfilms maakte was Annaud een zeer succesvolle maker van reclamefilms.

Hans D. Baumann en Arman Sahihi
'Bezetenheid is een wezenlijke factor'
In gesprek met Bernd Eichinger

Het interview vond plaats in de werkkamer van Bernd Eichinger in het Neue Constantin-gebouw in München. Op een plank rechts van ons stonden al zijn filmtrofees, Oscars en andere onderscheidingen, bij elkaar. In de voorkamer hield zijn secretaresse telefoontjes en bezoekers tegen.

Bernd, hoe kwam je op het idee De naam van de roos *te produceren?*

Het is begonnen met het lezen van het boek. Dat was relatief laat, de Duitse vertaling was al verschenen. De roman fascineerde me omdat de middeleeuwen er zo belangrijk in zijn, niet alleen als achtergrond van een murder-mystery dienen, nee, er zelf een regelrechte hoofdrol in spelen.

Toen ben ik achter de rechten aan gegaan, maar die waren al weg, die lagen bij een Franse produktie met Jean-Jacques Arnaud als regisseur. Ik kende Jean-Jacques en mocht hem erg graag. We hebben met elkaar gesproken en hij wilde zeer graag met mij samenwerken, maar het zag er toen naar uit, dat ik er niet meer tussen zou komen. Een half jaar later echter werd me van Franse zijde de coproduktie aangeboden. Die heb ik geweigerd, ik hou er niet van om met anderen iets te produceren.

Waarom niet?

Een film is een zaak tussen een scenarioschrijver, regisseur en producent. Dat zijn al meer dan genoeg mensen tussen wie het moet klikken. Daarna heb ik zelf alles over kunnen nemen, door de Fransen de door hen reeds gemaakte kosten terug te betalen. Jean-Jacques kwam met de eerste versie van het draaiboek bij mij, waarover we dan discussieerden en die we zo nu en dan bijstelden. Zo ging het toen verder.

Waarom hebben de Fransen zo gemakkelijk afstand gedaan van hun produktierechten?

Uit geldnood. De film zou veel meer gaan kosten dan ze van tevoren berekend hadden. Het kost je een kapitaal deze film te maken zonder ook maar een detail uit het boek verloren te laten gaan. Maar als je een goede film wilt maken is het absoluut noodzakelijk een ideaalbeeld voor ogen te houden.

Hoe ging het verder?

Wij hebben ons eerst op het draaiboek geconcentreerd. We wisten dat we geen suspense-film, geen thriller wilden maken. We moesten de essentie van het boek handhaven. En we hadden besloten in deze film de middeleeuwen een hoofdrol toe te bedelen. Ons probleem was dus het ideale draaiboek. Wij hebben het midden gehouden tussen de versies van Gerard Brach en Howard Franklin. En hoe meer we ons op de middeleeuwen concentreerden, hoe beter alles begon te lopen.

Hoe zag de organisatorische kant eruit, hoe de financiële?

De film heeft 47 miljoen DM gekost, oorspronkelijk 16,5 miljoen dollar. Waarom zoveel? Je moet een perfekt draaiboek hebben, de juiste acteurs vinden en je moet

je samen met hen en de regisseur een beeld kunnen vormen van de film en zijn mogelijke succes. Met dit zogenaamde pakket stap je dan de wereldmarkt op. Je benadert distributeurs in alle mogelijke landen en komt tot een minimale toezegging. Dat wil zeggen: ik ontving vooraf een bepaald minimumbedrag dat ik nodig heb om met de produktie te kunnen beginnen. Als de film goed loopt, deel ik als producent mee in de winst; draait hij slechter, dan ligt het risico bij de distributeurs. In feite houd je een soort wereldwijde collecte waarbij je er uiteindelijk voor zorgt zó veel geld binnen te krijgen dat je het gat tussen dat minimumbedrag en de werkelijke produktiekosten zelf kunt dichten. Meestal komt het er op neer dat je 70% van de vervaardigingskosten van een film binnen moet zien te halen.

Heb je De naam van de roos *aan alle voor jou interessante landen verkocht?*
Ja, op Japan en Korea na, die wachten nog even af. Daar moet je begrip voor hebben. *De naam van de roos* is in hun ogen een vreemde, bijna exotische film.

En hoe gaat het dan verder met de financiering?
Je gaat naar de bank en daar worden de contracten bezegeld. Dat is een banktechnisch zeer gecompliceerde handeling, die er min of meer op neer komt dat de bank de contracten erkent en jou geld gaat voorschieten. Als het eenmaal zover is, dan hoef je je wat de financiering van je film betreft geen al te grote zorgen meer te maken.

Hoeveel mensen moeten naar De naam van de roos *gaan kijken, wil het project lonend zijn?*
Dat kun je zo niet zeggen, daarvoor liggen de toegangsprijzen in de verschillende landen te ver uit elkaar. Ik kan jullie vraag wel als volgt beantwoorden: 20 tot 22% van het ingezette geld komt weer bij de producent terug.

Is het werkelijk zo belangrijk dat een film overal ter wereld wordt vertoond? Als leek zou je zeggen dat je er al bent als een film in de Verenigde Staten draait.
O nee, absoluut niet, het is van levensbelang op de we-

reldmarkt terecht te komen: de Verenigde Staten zijn natuurlijk uitermate belangrijk, maar zeker Frankrijk heeft een enorm publiek, je moet de Scandinavische landen niet onderschatten, en ook de Spaanse en Italiaanse markt is van belang. Hetzelfde geldt voor het Verre Oosten en Zuid-Amerika: kijk bijv. maar eens naar Mexico en Chili, waar de cinema ongekend populair is. Zelfs in Zuid-Afrika. Je hoeft weliswaar niet overal naar toe te gaan, maar ook bij ons geldt: uit hoe meer hoeken het geld komt, des te beter loopt het bedrijf.

Hoe zit het met de oostbloklanden?

Die werken niet erg mee: veel voorwaarden, weinig geld. Dat is geen manier van handel drijven. Er is wel een enorme markt, maar die is volledig gemonopoliseerd. Concurrentie bestaat er niet.

Hoe zijn de bevoegdheden bij De naam van de roos *verdeeld? Wat bepaal jij, wat Annaud en wat beslissen jullie samen?*

Er is geen duidelijke grens. Een ervaren regisseur weet wat een budget is, hoewel hij er eigenlijk nooit wat van ziet. Jean-Jacques weet dat hij over een enorm budget beschikt en dat hij het daarmee kan en moet redden omdat het anders een belachelijke onderneming wordt. De meeste budgettaire problemen kun je al voorzien bij het schrijven van het script, dus zijn ze ook meestal te vermijden. Wat de rolverdeling betreft kan ik alleen dit zeggen: het is geen goede zaak als de regisseur en de producent niet samen tot een keuze kunnen komen. Zoiets kun je niet met een papiertje afdoen. Wij hebben er in ieder geval geen contract over hoeven ondertekenen! Er moet tussen een producent en een regisseur begrip en vertrouwen aanwezig zijn, ook al klinkt dat misschien naïef. Als Jean-Jacques en ik het met elkaar niet zouden redden, dan helpt geen enkel contract of wat dan ook er nog aan. Je moet gewoon verstandig met elkaar kunnen praten.

Dat is niet altijd eenvoudig, wel?

Nee, daarom gaat er in deze branche ook altijd wel wat fout. Mijn devies luidt: ‘degelijke voorbereiding’, dwz.: ik ga ervan uit dat bijna alle problemen in het beginstadium opgelost kunnen en moeten worden. Wanneer je van tevoren alles bedacht en afgesproken hebt, is het alleen nog zaak je daar verder aan te houden. Wanneer er eenmaal met de opnames gestart wordt, is de tijd van discussiëren voorbij.

Zijn er wat het budget betreft procentuele maatstaven aan de hand waarvan je kunt uitrekenen wat iets kosten mag?

Bij iedere grote film ben je veruit het meeste geld kwijt aan de gages. De rest valt daar bij weg. Als je bijv. de materiaalkosten vergelijkt met de gages van de werklieden, dan is het niet eens meer de moeite waard om over het materiaal te spreken. Niet de spullen die uit een vrachtwagen worden geladen, maar sjouwers en de chauffeur die zo'n auto rijdt, die kosten geld. Een royale 80% van het budget gaat op aan gages en lonen.

Hoe vond u de samenwerking met Eco? Is het een moeilijke man? Autoritair?

In het geheel niet. Eco is in alle opzichten een verstandig mens; dat maakt de zaak veel eenvoudiger. Als expert op het gebied van uitdrukkingsmiddelen begrijpt hij

des te beter dat de film geen voortzetting van zijn boek is, maar een geheel zelfstandig werk dat zijn boek als uitgangspunt heeft. Eco heeft onze ideeën en plannen eerst eens goed aangehoord en bekeken en toen gezegd: 'O.k. jongens, veel geluk!' Ik moet zeggen dat hij zich erg weinig met de film heeft ingelaten.

Had hij speciale eisen?

Nee. Jullie denken nu zeker aan Michael Ende en *Die unendliche Geschichte.* Nee, met Eco was er geen sprake van zulke problemen. Het is Ende gewoon niet gelukt de film naar zijn boek als een zelfstandig project te zien. Hij werd zowaar jaloers toen hij in de gaten kreeg dat de film zijn eigen dynamiek begon te ontwikkelen. Uit ontevredenheid werd hij toen kwaad op mij en ik werd kwaad op hem. Nu is het oorlog en ik zal niet degene zijn die capituleer.

Hoe komt het eigenlijk dat De naam van de roos *in de V.S. twee weken eerder in première gaat dan hier in Duitsland?*

Voor ieder land geldt er zoiets als een uiterste startdatum. Die is afhankelijk van factoren als vakantie, het weer, bepaalde culturele manifestaties enz. In ons geval ligt de uiterste startdatum rond midden oktober, de Amerikanen gaan ervan uit dat eind september een gunstiger tijdstip is. Eigenlijk was het logischer geweest wanneer de film hier zijn wereldpremière had gekend, maar het maakt uiteindelijk niets uit, want de Engelse versie was toch eerder klaar.

Was het je bedoeling om van De naam van de roos *een boekverfilming te maken?*

Nee, werkelijk niet. De zogenaamde grote literatuurverfilming interesseert me niet in het minst. Het gaat er mij totaal niet om de een of andere lezer tevreden te stellen of de critici te overtuigen. Wanneer de grondgedachte van een boek me fascineert, ga ik voor mezelf na waar die fascinatie hem nu precies in zit en hoe je die in een speelfilm eventueel zou kunnen weergeven. Vanaf dat moment is die grondgedachte voor mij nog de enige overeenkomst tussen film en boek. Bij *De naam van de roos* was dat, zoals gezegd, de belangrijke rol die de middeleeuwen spelen. Ik wilde de precisie waarmee Eco over dit tijdperk heeft geschreven filmisch omzetten, dwz. tot basis van deze film maken. Bij *Das Boot* was dat het leven in de boot.

Misschien is het bij de samenwerking tussen een regisseur en een producent nog wel het belangrijkste dat ze met betrekking tot de grondgedachte van een boek dezelfde visie hebben.

Hoe denk je dat De naam van de roos *zal gaan lopen?*

Dat weet ik niet. Ik denk alleen dat de film goed genoeg is om niet te floppen. *De naam van de roos* is een film met een doordacht scenario en een solide financiering,

en verder moeten we er maar het beste van hopen.

Wat de persoon Bernd Eichinger betreft: hoe wordt iemand van rond de 35 jaar de grootste Duitse filmproducent? Heeft dat iets met gedreven zijn, met bezetenheid te maken?

Bezetenheid is zeker een wezenlijke factor. En verder, tja, ik heb me al heel vroeg relatief juiste voorstellingen gemaakt van wat ik wilde gaan doen, en ik heb altijd erg hard gewerkt zonder me te laten ontmoedigen als het eens een keer fout ging. Ik was altijd vastberaden. Ik heb heel veel films gemaakt en op tijd mijn conclusies getrokken uit mislukkingen en successen.

Wat was het keerpunt in je carrière? Vanaf wanneer was je niet langer een van de vele kleine producenten? Hoe komt het dat je een van de grootste filmproducenten ter wereld bent geworden?

Op het moment dat ik zelf films ben gaan verhuren. Dan is het contact met het publiek opeens enorm groot en zeer direkt. Met een filmverhuurbedrijf kun je jezelf wat dat betreft niets meer wijsmaken. Je krijgt immers de rekening van je fouten onmiddellijk gepresenteerd. Je leert het publiek kennen en je leert van dat publiek. Daarvoor, toen ik nog louter als producent werkte, keek ik alleen maar vooruit, terwijl het daar niet om gaat. Het gaat om het publiek en dat is genadeloos en niet van zijn apropos te brengen. En ja, ik ben altijd erg streng voor mezelf geweest.

Had je, heb je een voorbeeld?

Eigenlijk niet, want de manier van produceren verandert voortdurend bij iedereen. Wel ben ik onder de indruk van hen die begrepen hebben dat je het publiek een plezier doet door iedere keer weer met nieuwe verrassingen aan te komen en ondertussen zelf ook te genieten.

Als je alle producenten in twee categorieën zou moeten verdelen en de ene zou Selznick en de andere Spielberg heten, waar zou jij dan eerder bij horen?

Spielberg, absoluut. Ik bewonder Selznick om de creativiteit die hij uit zijn chaos heeft weten te scheppen. Maar Spielberg is een bezetene, hij maakt films omdat hij niet anders kan. Hij leeft met en voor zijn films. Daarom is hij perfect. Daarom heeft hij ook zo'n uitstekende neus voor het nieuwe, het overweldigende.

En wat zijn jouw favoriete regisseurs?

Teveel om op te noemen. Coppola was een tijdje de grootste voor mij, maar wat hij op het ogenblik maakt interesseert me niet erg.

Moet je nou inderdaad zo hard werken als de meesten denken?

Ja, erg hard. Maar dat is geen probleem voor mij. Mijn werk is tegelijkertijd mijn vrije tijd, mijn hobby, mijn ontspanning. Het is een manier van leven.

Lees je veel?

Eigenlijk niet. Ik lees wel veel, iedere dag zelfs, maar ik ben toch veel eerder een kijker. Ik hou van films. Hoe stom dat ook klinkt: ik geniet meer van een slechte film dan van een goed boek. Daarom geloof ik ook dat ik geen echte lezer ben.

Bernd Eichinger, 36, is de producent van *De naam van de roos.* Hij studeerde aan de Filmacademie in München waar hij al aan verschillende professionele projecten meewerkte en tevens enkele draaiboeken schreef. Na zijn examen werd hij eerst produktieleider van US-Filmprojecten. In 1974 stichtte hij 'Solaris Film', een maatschappij die films van belangrijke Duitse regisseurs, zoals Wenders, Petersen, Syderberg en Schell produceerde. In 1979 werd Eichinger medeëigenaar en leider van het distributiebedrijf 'Neue Constantin', dat sindsdien met gigantisch succes alle mogelijke films in de Duitse bioscoop heeft gebracht, waaronder Annauds eerste succesfilm *Am Anfang war das Feuer.* Voor *De naam van de roos* produceerde Eichinger bijv. *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* alsmede *Die unendliche Geschichte.*

Annaud, regisseur, Eichinger, producent in gesprek

Hans D. Baumann en Arman Sahihi
'William van Baskerville is een grote intellectuele snob'
In gesprek met Sean Connery

Het interview vond plaats tijdens een autorit van Connery's appartement naar Century City, dat aan het strand van Malibu ligt. Connery's vrouw, Micheline zat aan het stuur en vroeg af en toe hoe ze moest rijden. Het was zo'n typisch Californische lentedag: zon, palmen en smog.

Meneer Connery, wat was voor u van doorslaggevende betekenis (de rol, de regisseur en/of de producent) om in De naam van de roos *William van Baskerville te gaan spelen?*

Nou, ik had gehoord dat er iemand met een uitstekend draaiboek rondliep. Dus toen heb ik er mijn agent naar gevraagd. Ik had het boek niet gelezen, maar ik had *Am Anfang war das Feuer* gezien en dat vond ik een erg goede film. Daarna kreeg ik het draaiboek in handen, las het en dacht: ja, dat is de moeite waard.

Wat precies beviel u aan het draaiboek?

Ik vond het doordacht, boeiend, uitdagend en zeer onderhoudend. Vandaar.

De figuur William van Baskerville heeft naar onze mening positieve kanten, zoals zijn tolerantie en zijn vergaande intelligentie, alsook negatieve, gelet op zijn soms wat berustende, ja zelfs afwijzende houding. Hoe ziet u William? Welke karaktertrekken hebt u als belangrijk ervaren bij het spelen van deze man?

Mij bevalt het idee van een monnik die de last van zijn verleden met zich draagt, de tijd waarin hij leeft kan relativeren en gevoel heeft voor de toekomst. Dat maakt hem tot iemand die anders is dan anderen. De scènes waarin hij zich tot Adson richt en hem over zijn verleden vertelt, vormen voor mij dan ook de ruggegraat van de film.

Had u een speciale voorkeur voor deze scènes?

Jammer genoeg stond het draaiboek het niet toe deze scènes chronologisch en in een keer achter elkaar op te nemen, zodat het tamelijk moeilijk was iedere keer weer opnieuw in je ritme te komen. Moet u nagaan, de eerste scène werd het laatst opgenomen en de laatste het eerst. Nou ja, zo ongeveer.

Wat bevalt u nog meer aan de persoon/persoonlijkheid van William?

Dat hij een grote intellectuele snob is. Hij weet dat hij meer weet dan de anderen. Hij weet hoe het leven in elkaar zit en hoe de dingen werken. En ik denk dat zoiets vreselijk frustrerend moet zijn. Ik bewonder hem er ook om dat hij zijn intellectualisme opzij kan zetten wanneer hij met Adson of met Umbertin spreekt. We hebben geprobeerd ook de menselijkere kant van William aan bod te laten komen.

Naar wat wij hebben kunnen zien streeft Annaud ernaar zo naturalistisch mogelijk te filmen, hoewel de wereld van de cinema eigenlijk het toppunt van kunstmatigheid

is. In hoeverre is dat voor u acceptabel en wat zijn voor u de uiterste grenzen van deze benadering?

Welnu, Jean-Jacques heeft werkelijk een onwankelbaar geloof in realisme. In dat grote klooster van Eberbach liet hij ons bijvoorbeeld op sandalen rondlopen. Het was zo koud dat je bij het spreken je eigen adem kon zien, en daar ging het hem ook juist om. Ik vind het onzinnig om op deze manier de gezondheid van mensen op het spel te zetten. Niet alleen uit consideratie, maar het is gewoon belachelijk om op zo'n manier een film te maken.

Hoe had het volgens u gemoeten?

Ik vind dat men één grote opname blootsvoets had moeten maken en de rest bij het monteren met allerlei trucjes had moeten maskeren. Nee, ik geloof niet dat dit soort realisme absoluut nodig is en daar trek ik dan ook mijn grens.

U hebt in het verleden al de nodige ervaring opgedaan met het spelen van historische personen; de meest in het oog springende vergelijkbare rol is misschien wel die in Robin en Marian. *Wat is voor u het onderscheid tussen de middeleeuwse Robin en de middeleeuwse William?*

Hun enige overeenkomst geldt hun kostuums. Robin was een held. Maar hij was niet al te slim. Ik heb geprobeerd een beetje naïeve persoon van hem te maken.

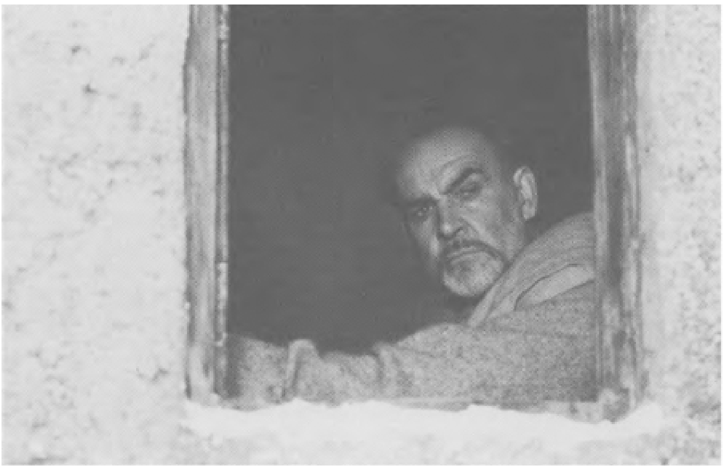
Waarom eigenlijk?

Het is iemand die lukraak dingen doet zonder er van tevoren over na te denken. Dat leidt dan ook tot een zeer tragisch einde met Marian. Dat is het verschil met William, die eerst bij zichzelf te rade gaat, maar op een gegeven moment inziet dat hij nog niet kan ingrijpen, hoewel dat eigenlijk geboden is. Ik heb geprobeerd Williams intelligentie nadrukkelijk naar voren te laten komen.

Wat uw rol als collega-acteur betreft: we hadden regelmatig de indruk dat u niet alleen als William Adsons leermeester was, maar ook als Sean Connery Christian Slater in het een en ander onderwees. Hebben we daarin gelijk?

O zeker, ja, we gingen ook buiten de film met elkaar om. Adson is de zoon van een baron. Hij is in zeer sterke mate

het produkt van een adellijk geslacht en de daarbij behorende opvoeding. Christian Slater, die de rol van Adson speelt, is een zeer moderne Amerikaanse jongeman. Hij is verbazingwekkend. Hij heeft als acteur nog geen enkele professionele scholing achter de rug, maar hij is al tot een hele hoop in staat. Zo nu en dan gaf ik hem een advies.



Bijvoorbeeld?

Het belangrijkste dat ik hem heb bijgebracht, is het vermogen om zich langdurig te concentreren, wat voor een jongen van zestien jaar nu eenmaal moeilijk is.

Gelooft u dat hij toekomst heeft?

Ja! Dit was zijn eerste grote rol en ook de eerste keer dat hij alleen in Europa was. Hij heeft bewezen een groot verantwoordelijkheidsgevoel te bezitten en met allerlei zaken al goed uit de voeten te kunnen. Daarbij is het een aardige jongen en ik geloof zeker dat hij een grote toekomst voor zich heeft.

Hoewel de 007-serie slechts een zesde deel van al uw films uitmaakt, wordt u door de meeste mensen en door de massamedia nog altijd met James Bond geïdentificeerd. U was het ook die deze figuur zo bekend maakte. Het is geen leuke vraag, want hij zal u zeker al wel duizend keer gesteld zijn, maar we kunnen er niet omheen: hoe denkt u over het verschil tussen een filmheld als Bond die zijn gevallen door middel van actie en lichaamsinzet oplost, en William, die zijn problemen met het hoofd (en de daarin opgeslagen westerse kennis) te lijf gaat?

Tja, ik waardeer Bond omdat hij voor niets terugwijkt en altijd blijft handelen. Hij voelt zich altijd persoonlijk verantwoordelijk en handelt naar wat zijn gevoel hem ingeeft. Ik denk dat de meeste problemen die er op deze wereld zijn zouden verdwijnen, wanneer de mensen zelf eens iets gingen ondernemen ipv. een of andere idioot aan te stellen die de boel voor hen regelt. William is ook iemand die optreedt, maar totaal anders. Hij heeft in zijn leven al wel eens een keer verloren - Bond nooit. William heeft een verleden dat hem achtervolgt en niet meer loslaat - Bond niet. William is een voorzichtig mens, hij weet immers dat alles wat hij doet enorme consequenties kan hebben. Bond weet gewoon dat hij altijd wint, William is daar niet zo zeker van.

Vindt u het vervelend iemand uit het jaar 1327 te moeten spelen, terwijl aan de andere kant moderne filmcamera's, schijnwerpers etc. staan en er bovenal ook nog eens journalisten staan mee te kijken?

Zeer zeker. Moet je je eens voorstellen wat er allemaal bij komt kijken voordat je de juiste acteurs bij elkaar hebt, maskers hebt laten maken voor al die middeleeuwse gezichten, met exact de juiste wol en techniek genaaide kostuums hebt laten ontwerpen, en ondertussen loop je ook nog eens te blauwbekken van de kou omdat je alleen sandalen draagt, en ja hoor, daar staat dan een of andere gek uit de twintigste eeuw je vol ongeduld aan te staren, omdat hij zo nodig een paar vragen wil stellen en maar niet kan begrijpen waarom die scène niet snel kan worden afgemaakt, zodat meneer tenminste aan de slag kan. Zoiets is meer dan storend en werkt zeer op je humeur. En

vanwege mijn ervaringen bij deze film ben ik van plan stappen te gaan ondernemen en ervoor te zorgen dat zoiets in de toekomst niet meer kan gebeuren. Er komt een moment waarop je een film moet promoten, maar dat is dus niet tijdens het opnemen.

U hebt gedurende de laatste dertig jaar zeer veel rollen gespeeld, als filmacteur en ook als toneelspeler. Bestaat er een historische of literaire persoon die u nog eens graag zou willen spelen?

Ik had graag de rol van Sir Richard Burton gehad, maar we hebben de rechten niet te pakken gekregen. Momenteel denk ik ook dat dat hele projekt onbetaalbaar zou zijn geworden.

Hoe denkt u op dit moment over Zardoz *en uw bijzondere inzet voor deze film?*

Ik had Boormans eerste film gezien en was zeer onder de indruk. Toen werd ik benaderd voor *Zardoz* wat eerder een vaag idee dan een uitgewerkt plan was. Ik heb Boorman toen ontmoet en een paar maanden lang met hem aan een draaiboek gesleuteld en geknutseld, net zo lang tot wij vonden dat het perfekt was.

Waarom hebt u zich zoveel moeite getroost en werk verricht dat een acteur anders nooit doet?

Ik heb er zoveel tijd en energie in gestoken omdat ik erin geloofde en het idee subliem vond. En ik vind nu nog steeds dat *Zardoz* een hele goede film is.

U hebt enkele jaren geleden de 'International Education Trust' gesticht, een instituut in Schotland dat minder bemiddelde studenten met beurzen ondersteunt. Wat heeft dit instituut bereikt en wat hebt u zelf tot het welslagen ervan bijgedragen?

Ja, de stichting bestaat nog steeds en functioneert goed. In al die jaren heeft geen enkele leerling geld moeten betalen voor het onderwijs dat hij genoten heeft. In ons fonds is nog altijd geld beschikbaar voor iedereen die op een bepaald gebied talent heeft - maar het moet wel een Schot zijn.

Hoe denkt u over Umberto Eco?

Je kunt niet anders dan hem bewonderen. Hij heeft een enorme kennis. Hij is een keer op de set geweest en leek erg onder de indruk. Hij is ook buitengewoon enthousiasmerend.

Eco heeft zich relatief weinig met de verfilming van zijn boek bemoeid.

Ja, en dat kan ik begrijpen. Het was erg verstandig van hem de verfilming aan de filmmakers over te laten. Hij heeft ingezien, dat dat zijn medium niet is en ook dat een boek nooit volledig tot zijn recht zal komen in een verfilming. Wij allemaal, dwz. Eichinger, Annaud, de acteurs hopen slechts dat we enigszins aan zijn verwachtingen zullen hebben voldaan.

Als u nu terugkijkt, hebt u dan het idee dat het allemaal de moeite waard is geweest?

Ja, stellig. Ik heb een hoop interessante dingen geleerd van iemand als William. Toendertijd was alles anders; ieder gebaar, iedere beweging, houding etc. had een eigen specifieke betekenis. En - om met William van Baskerville te spreken: dat is wat het publiek waarderen kan. Van Agatha Christie tot Sherlock Holmes - alles zit

in deze geheimzinnige film. *De naam van de roos* is een sprookjesachtig vertelde ‘who-done-it’.

> Sean Connery, 56, speelt de Franciscaner-monnik William van Baskerville. De naam van Connery is onlosmakelijk verbonden met zijn rol als James Bond; zijn 007-films zijn vanaf *Dr. No* (1962) ongehoorde kassuccessen. Maar hij heeft veel meer gedaan dan dat. Connery, die via het theater en later de televisie bij de film terecht is gekomen speelde vanaf 1956 in meer dan 40 bioscoopfilms.
> In 1982 speelde hij na een langdurige afwezigheid in de 007-serie onder de veelzeggende titel *Never say never again* nog een keer de rol van James Bond.

Hans D. Baumann en Arman Sahihi
‘Ik speel Gui zo dat je hem alleen kunt haten’
In gesprek met F. Murray Abraham

Het interview met F.M. Abraham vond plaats tussen allerlei opnames door. Het ging om de scène waarin Bernard Gui op de wagen klimt waarmee hij het klooster wil verlaten. We werden steeds onderbroken; het kwam voor dat hij een antwoord op een van onze vragen niet af kon maken, omdat hij snel even als inquisiteur zijn rijtuig moest bestijgen. Dan kwam hij daarna weer terug om verder te gaan waar hij gebleven was.

Murray, intussen zijn er drie Bernard Gui's: de historische, die uit het boek van Eco en die in de film. Welke bevalt je het beste? Hoe schat je deze rol in?

Charlie Chaplin had het over de ervaringswaarde van een toneelspeler. Daarmee doelde hij op die schatkist van levens- en acteerervaringen, waaruit een toneelspeler kan putten. Chaplin zei echter ook dat het niet om de hoeveelheid ervaringen gaat. De ervaringswaarde is een soort meerwaarde van verwerkte en opgeslagen ervaringen. Een toneelspeler moet altijd op zijn onderbewustzijn terug kunnen vallen. Ik ben een aanhanger van Jung. Ik geloof dat het onderbewustzijn met het Uber-Ich verbonden is. Ik geloof in een kosmische verbinding tussen alle mensen, en wel een verbinding op grond van bepaalde archetypen, waartoe wij allen te herleiden zijn. In deze zin zie ik de toneelspeler als een katalysator. De eigenlijke rol van een toneelspeler zit hem dan ook in de uitbeelding van die gemeenschappelijke en wezenlijke archetypen. Ik ben op mijn best, wanneer het me lukt me alleen door mijn onderbewustzijn te laten leiden en op die manier het archetype zo dicht mogelijk te benaderen. Dat is volgens mij ook de reden waarom slechte acteurs zo snel in karikaturen vervallen: ze weten immers niet waarop ze zich moeten oriënteren.

Acteurs moeten zich vandaag de dag nog bezighouden met het Griekse theater. Dat doe ik dan ook. Hetzelfde geldt voor het spelen van Bernard Gui. Ik weet te weinig van de historische Gui en Eco's Gui is ook maar een interpretatie van Eco. Maar ik ken wel het archetype dat ten grondslag ligt aan Gui's karakter.

Nu is het spelen van Bernard Gui - juist in deze zin - bijzonder moeilijk: aan de ene kant vecht Gui tegen het slechte, aan de andere kant is hij er de belichaming van.

Ja, precies, dat is dat dubbele, dat bijzondere. Er zitten scherpe kantjes aan deze rol. Het is vergelijkbaar met de liefde van een gefolterde voor de beul of de intense vriendschap die tussen gegijzelden en gijzelaars kan ontstaan. Er is een belangrijke parallel tussen het kwaad dat Gui bestrijdt en het kwaad dat hij belichaamt. De grootste uitdaging om deze rol te spelen is voor mij dan ook het juist weergeven van de dialectiek tussen deze beide polen.

Hoe wilt u dat gaan doen?

O, ik vertrouw op mijn instincten. Daar heb ik geen bijzondere methode voor nodig. Zeker, ik zou me op sommige politici kunnen richten. Maar dat zou iets te banaal zijn, denk ik. Het gaat hier veel meer om een collectief dan om een individueel beeld. Alle belangrijke geestelijken zijn in zekere zin politici, vaak nogal afgestompte

politici, nietwaar? En dan heb ik het niet alleen over die duistere middeleeuwen. Het is toch weerzinwekkend hoe weinig er wat dat betreft in de laatste 650 jaar veranderd is.

Hoe bedoelt u?

Nou ja, het lijkt me dat de Bernard Gui's van deze tijd een hoop ellende op hun geweten hebben: al die mannen, die uit naam van het goede zeer veel slechts aanrichten.

Ja, dat brengt ons op de volgende vraag: in een vooraanstaand Duits dagblad, de F.A.Z., lazen wij dat u regelmatig pleit voor de politieke koers van Ronald Reagan, en dat u zelfs een regelrechte aanhanger van hem bent. Bij het lezen van dat artikel verwonderde dat ons al, maar na uw vorige woorden klinkt ons dat nog veel vreemder in de oren.

Ik heb werkelijk geen flauw benul waar de betreffende journalist deze informatie vandaan heeft gehaald. In ieder geval niet van mij. Ik ben niet voor Reagan, want Reagan interesseert zich niet voor de kleine man, alleen voor de grote politiek. En dat op een moment dat er sprake is van een wereldwijde crisis, waarbij juist de kleine man de hulp en ondersteuning van politici zo nodig heeft om zich überhaupt nog ergens aan vast te kunnen klampen. Nee, werkelijk, mijn woorden moeten volkomen verkeerd zijn weergegeven. Ik ben absoluut geen Reagan-fan; ik ben van mening dat Reagans politiek fataal is voor mijn land. Ik zou me kunnen voorstellen dat hij het goed bedoelt en in die zin ook zijn best doet. Maar: wat hij doet, bevalt me helemaal niet. Uit overtuiging handelen wil nog niet zeggen dat je ook daadwerkelijk goede dingen verricht: Bernard Gui en de paus, Khomeiny en Reagan zijn allen uit hetzelfde hout gesneden.

Murray, wat denk je dat mensen wat dit aangaat van De naam van de roos *kunnen leren?*

Ik blijf erbij dat ieder zulke belangrijke dingen voor zichzelf, afgaande op zijn eigen innerlijk, moet kunnen oplossen. Ik pleit ervoor volledig verantwoordelijk voor jezelf te zijn en goed te luisteren naar wat de stem van je

ziel je influistert.

Maar is dat niet hetzelfde als wat de gemiddelde politicus doet? Gaat het er hen ook niet om de gemeenschap te manipuleren aan de hand van hun eigen individuele innerlijke waarden en maatstaven?

De meeste politici hebben slechts één devies: wie de geschiedenis niet kent, zal haar fouten herhalen. Maar: hoewel ze de geschiedenis verdomd goed kennen, blijven ze precies dezelfde fouten maken. Als antwoord op jullie vraag: keer op keer worden gevallen die op zich heel eenvoudig zijn zo gecompliceerd gemaakt, dat ze problematisch worden. Daar heb ik dan ook zo veel moeite mee: geld aan bewapening uitgeven, je verdedigen tegen een zogenaamde vijand, terwijl de werkelijke vijand in jezelf schuilt. In feite beschermen landen zich tegen zichzelf. Revoluties zijn tegenwoordig onmogelijk, want er zijn teveel wapens. Daaruit volgt dat revolutionaire gedachten zich nog amper kunnen ontplooien, en dat is het droevige van de situatie. Het idee van vrijheid wordt langzamerhand door ons opgegeven, we raken er steeds meer van vervreemd. Daarom geloof ik dat iemand die werkelijke vrijheid nastreeft alleen op zijn gevoel af moet gaan.

U bent tot hoogleraar benoemd aan de toneelschool van de Universiteit van Brooklyn.

Ja.

Beschouwt u het als uw plicht deze denkbeelden, uw filosofie in uw lessen te laten doorklinken?

O ja, ja, zeer zeker. Een toneelspeler moet op de hoogte worden gesteld van de politieke macht die het theater heeft. De meeste studenten komen van het straattheater, en dat is goed zo. Het dure, georganiseerde theater is eigenlijk volledig oninteressant. Wat mij boeit is dynamisch politiek theater.

Ik wil niets simpeler maken dan het is. Ik vind alleen dat je jezelf niet als liberaal kunt beschouwen, als je alleen van anderen verwacht dat ze iets voor de vrijheid doen. In de Verenigde Staten kiest meer dan 50% van de bevolking überhaupt niet. Ze laten het erbij in de hoop dat alles goed gaat. Dat zegt toch genoeg!

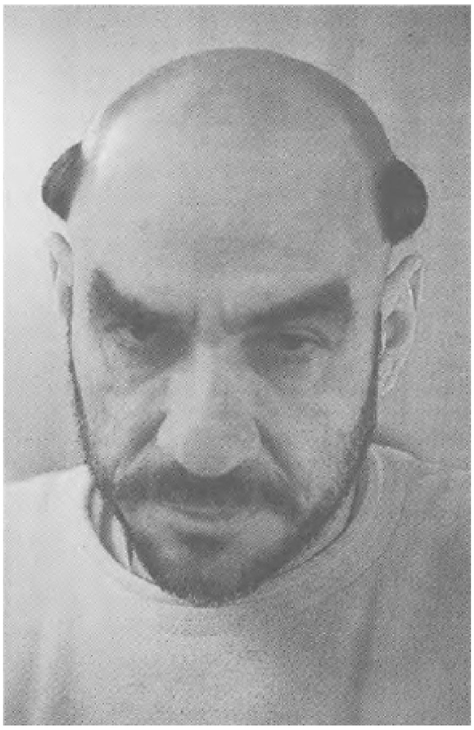
Als je nagaat hoe kort de Verenigde Staten eigenlijk bestaan, krijgt zo'n berustende, cynische houding iets zeer verontrustends.

Ook Gui genoot van de voordelen van een dergelijke cynische opstelling

Absoluut! Bernard Gui beschikte op die manier over macht. Men vertrouwde er gewoonweg op dat hij goed was en het slechte in de wereld wel even uit zou bannen. Voor mijn interpretatie van de rol van Gui houdt dat in dat ik moest proberen Gui als een mens zonder enige warmte neer te zetten, als iemand bij wie zelfs de schaduw van een ziel ontbreekt.

Is zo'n manier van spelen moeilijk?

Ik denk dat het sowieso een bijzondere acteeropgave is een mens te spelen zonder warmte, zonder ziel. Kijk, iedereen wil altijd zo leuk mogelijk of in ieder geval zo aardig mogelijk gevonden worden. Ik speel Gui zo, dat je hem alleen kunt haten.



F. Murray Abraham

En dat is het punt: gelijk bij de eerste opnames vond iedereen die erbij was dat ik in de rol van Gui aantrekkelijk, ja zelfs erotisch overkwam. Toen wist ik dat het me gelukt was het archetype van het kwaad te treffen. We leven immers in een tijd waarin het slechte en het gemene als aantrekkelijk, ja, erotisch ervaren wordt.

Dat doet aan de fascinatie denken die het fascisme op veel mensen uitoefende?

Exact! En zoiets bedoel ik wanneer ik zeg dat kennis van de geschiedenis onontbeerlijk is en zoiets bedoel ik ook wanneer ik het heb over de politieke macht van het theater.

In het Central Park in New York bestaat er een theaterinstituut, ‘Shakespeare in the park’ genaamd. Vorig jaar heb ik er in *Antigone* meegespeeld. Mijn rol was die van Creon wiens persoonlijkheid aardig in de richting gaat van bepaalde reactionaire lieden uit de westerse wereld. De angst voor een teveel aan vrijheid, namelijk anarchie, drijft Creon en de zijnen in de reactionaire hoek. Ik ben zelf tegen anarchie, omdat zelfs de mildste vormen al een spoor van verrotting en verwildering achterlaten. Ik wil geen anarchie. Maar het vrijheidsbegrip dat ervan uitgaat dat een oostblokland vrij, want veilig is, staat me evenmin aan.

Ja, het heeft allemaal veel met toneel te maken. Ik geef

geen politiek onderricht, maar ik wil binnen de toneelopleiding mijn studenten enige politieke waakzaamheid bijbrengen.

Kent U de Duitse filosoof Walter Benjamin? Hij noemde het fascisme 'de esthetisering van de politiek'.

Hopelijk in positieve zin?

Ja zeker, zo kun je dat wel opvatten. Hebt U het idee dat het slechte in Bernard Gui wat makkelijker te accepteren is doordat hij in de film om het leven komt?

Ja, door zijn dood krijgt het slechte bijna iets romantisch. Maar mensen leren heel veel van romantiek. Ik denk dat in het menselijke, in het gevoelsmatige het intellect heel sterk aanwezig is. Het verbaast me dat Bernard Gui en William van Baskerville zo ver uit elkaar liggen. Ik vraag me af of ze niet wat meer op elkaar zouden moeten lijken; ze zijn immers beiden slachtoffer van hun eigen ijdelheid. Is William werkelijk zo anders dan Bernard? Zouden ze het zich niet voor kunnen stellen dat ze eens vrienden waren? Vast staat dat ze een groot respect voor elkaar hebben. William is uiteindelijk ook een vechter, ook iemand die het zwaard oppakt. Ik vind dat dit in de film te weinig naar voren komt, in het boek trouwens ook. Volgens mij hadden ook Adsons twijfels wat William betreft best wat meer aandacht kunnen krijgen.

Heeft de dood van Bernard Gui de functie van een katharsis?

De toeschouwers zullen in ieder geval erg blij zijn dat hij sterft. Ja, ik denk wel dat zijn dood als een katharsis werkt. Hopelijk wel; want, zoals gezegd, de vijand bevindt zich niet buiten, maar binnen onszelf. Zoals ook de hel, als die er tenminste is, in ieders eigen innerlijk bestaat.

Wilt U iets over de Oscar zeggen die U gekregen hebt voor de rol van Salieri in Milos Formans Amadeus?

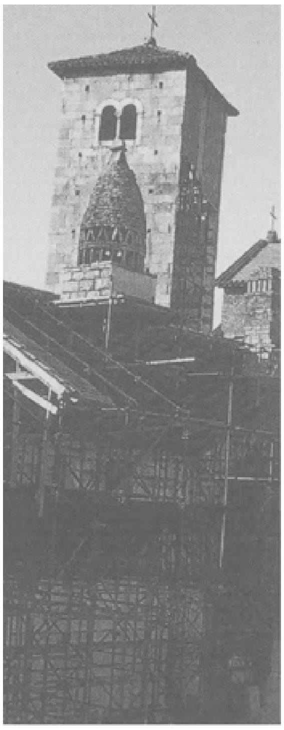
Ja. Ik zou willen zeggen dat men de dingen om zichzelf moet willen doen. Je geeft bijvoorbeeld een cadeau, alleen omdat je een cadeau wilt geven en niet om het bedankje achteraf. Ik ben erg blij met mijn Oscar, hij is mooi en maakt me gelukkig. Maar ik was daarvoor al een goede toneelspeler. En ik was ook zonder Oscar een goede toneelspeler gebleven. Maar vanwege mijn Oscar word ik als beter, belangrijker en invloedrijker beschouwd. Dan kan er zoiets gebeuren, dat een krant schrijft dat ik een fan van Reagan ben.

Laatste vraag: welke rollen zou U het liefst spelen?

Ik zou graag King Lear spelen en ook Richard II. Veel rollen uit het werk van Molière spreken me erg aan en, zeer belangrijk: de Faust van Goethe. Daarin komt de kwestie van het archetype wel op z'n extreemst aan bod. Ieder woord is pure poëzie. Aan de hand van de Faust van Goethe kan ik misschien duidelijk maken wat het is om als goedwillend mens steeds de rollen van slechte mensen te moeten spelen: ik zou heel graag de rol van Faust spelen, maar ik zie er nu eenmaal als een Mephisto uit.

F. Murray Abraham, 47, speelt in de film de rol van de inquisiteur Bernard Gui. Voor zijn geweldige spel in Formans *Amadeus* ontving hij talrijke

onderscheidingen waaronder een Oscar. Hoewel Abraham in meer films heeft meegespeeld is hij toch veel eerder een man van het theater. Al vele jaren staat hij in Broadway of Off-Broadway-theaters op de bühne, hij is docent aan de toneelschool van het Brooklyn-college van de Universiteit van New York en hij maakt sinds zestien jaar met een groep straattheater in de arme wijken van New York.



Het decor

Michel Boll
Het lot van de ketterpletter
In gesprek met Pietha de Voogd en Jenny Tuin

Jenny Tuin heeft een lange staat van dienst op vertaalgebied, voornamelijk Italiaans (o.m. Svevo, Pirandello) en Frans (o.m. Yourcenar), maar ook wel Engels en Duits. Naast romans vertaalt ze de laatste tijd ook veel voor het toneel. Ze is autodidact. Pietha de Voogd is afgestudeerd als tolk/vertaler Italiaans. Ze vertaalde een historisch werk van Carlo Ginzburg en romans (o.a. van Moravia en Maraini) en werkte aan ondertiteling voor de NOS en bioscoopfilms.

Van de Nederlandse vertaling van De naam van de roos *zijn inmiddels meer dan 100.000 exemplaren verkocht. Toch heeft het er een tijdlang naar uitgezien dat die vertaling niet zou verschijnen.*

Jenny: Er was aanvankelijk geen uitgever die het wilde wagen, ik heb twee jaar met het boek lopen leuren. Ik kreeg het boek onder ogen vlak nadat het in Italië verscheen, in 1980. In eerste instantie liep ik er zelf niet warm voor. De artikelen die ik van Eco kende vond ik erg intellectualistisch en toen ik een stukje van de inleiding van *Il Nome della Rosa* had gelezen zag ik ook nog niets in een vertaling. Maar toen ik er nog eens in begon te lezen werd ik enorm geboeid, en al gauw dacht ik: dát is het boek, dat moeten we hebben. Uitgever Peter van de Velden, die juist begonnen was met een Italiaanse bibliotheek, bleek een optie op het boek te hebben. Hij had er ook wel zin in, maar het is een heel dik en qua produktie kostbaar boek, en dat durfden ze niet aan.

Pietha: Pas veel later kreeg Uitgeverij Bert Bakker de rechten in handen. Zo kwamen ze bij mij, ik had al Italiaans werk voor ze vertaald. Toevallig kwam ik Jenny, die ik helemaal niet kende, tegen op een Italiaanse avond en raakte met haar in gesprek. Eigenlijk vond ik alleen al uit een gevoel van pure eerlijkheid dat we het samen zouden moeten vertalen. Bovendien wilde Bert Bakker het op zeer korte termijn hebben.

Hoe moet ik me dat samen vertalen voorstellen?

Pietha: De samenwerking verliep goed maar is eenmalig geweest. We werken in principe allebei liever alleen, maar dit boek was een te zware kluif voor één vertaler.

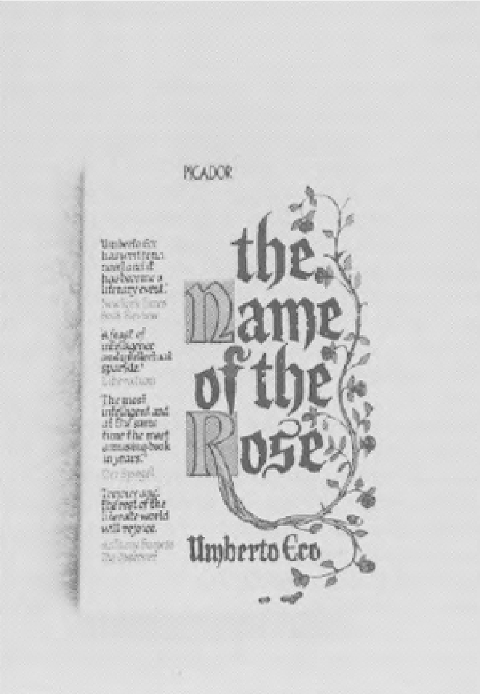
Jenny: Het is niet zo dat je ieder de helft van de tekst vertaalt, dat gaat onmogelijk. De één maakt het klad, de ander kijkt het grondig na, bedenkt alternatieven en vervolgens bespreek je het samen.

Pietha: Jenny moest nog een andere opdracht afmaken. Van de in totaal negen maanden die ik eraan heb gewerkt ben ik de eerste drie maanden in mijn piere-eentje bezig geweest. Toen Jenny na drie maanden ook begon was ik al zo ver gevorderd dat het niet zinnig meer was om vervolgens om en om een hoofdstuk te vertalen. Zij is achter mij aan gaan werken en heeft een soort net-versie gemaakt. Vervolgens hebben we de versies weer samen doorgenomen, tot we een nieuwe versie hadden van ons beiden die beter was dan de twee afzonderlijke. Daarom is het ook niet te zien dat er twee vertalers aan hebben gewerkt, de eindversie is in één stijl.

Jenny: We hadden kaartsystemen met woorden en allerlei afspraken van: dit vertalen we zo en dat zo. Op het laatst waren we zo ingewerkt dat we de allerlaatste hoofdstukken toch om en om hebben vertaald, de stijl was toen dusdanig versmolten dat je het als lezer niet meer merkt.

De inmiddels overleden prof dr. Theo van Velthoven heeft jullie bijgestaan als adviseur. Wat was zijn bijdrage?

Jenny: Hij is voor de vertaling van onschatbare waarde geweest, zonder hem waren we er niet uit gekomen.



Pietha: Hij was niet alleen hoogleraar in de Middeleeuwse Filosofie maar ook priester, dus hij was zo ongeveer een lot uit de loterij. Toen ik hem om advies belde

zat hij net te lezen in de Franse vertaling, en hij reageerde zeer enthousiast. Hij heeft er meteen een onderzoek van gemaakt ten behoeve van zijn wetenschappelijk werk en er college over gegeven aan studenten Middeleeuwse filosofie. In het laatste stadium van het boek hadden we om de week een sessie met z'n drieën. Alles heeft hij doorgenomen, woord voor woord, hij is in feite onze redacteur geweest.

Al met al moet het een enorme kluif zijn geweest om dat boek, met al die stijlen en talloze verwijzingen naar filosofie, theologie, geschiedenis, in negen maanden af te krijgen.

Pietha: Het is waanzinnig snel gegaan, we waren volkomen overwerkt.

Jenny: We sliepen bij wijze van spreken met het boek onder ons kussen.

Pietha: Bert Bakker wilde het graag voor de feestdagen in de winkel hebben. Dat is niet gelukt, op 7 december lag het in de winkel. Maar we waren nog wel net vóór de Engelse vertaling. De Franse en Duitse waren al uitgekomen maar die vormden commercieel gezien geen grote bedreiging, die talen zijn voor de meeste mensen een te groot struikelblok. Het laatste deel van het boek is zelfs per hoofdstuk gedrukt, het werd telkens per snelfiets door ons aangeleverd en Bert Bakker racede dan weer met de auto door naar de drukkerij.

Hebben jullie voorzien dat het succes zo overweldigend zou zijn?

Jenny: Niet in deze mate, maar ik verwachtte toch wel behoorlijk wat. Daar hebben we financieel ook op gespeculeerd. Je krijgt als vertaler een vast bedrag per woord betaald, ook in dit geval en dat terwijl *De naam van de roos* per bladzijde een veel intensievere vertaalarbeid eist dan de doorsnee roman. We hebben met het vertalen zelf dan ook niet veel verdiend. Dat is voor mij ook een argument tegen het vertalen met z'n tweeën, je doet heus niet ieder de helft van het werk, eerder driekwart, je doet dingen dubbel.

Pietha: Er is een royaltyregeling die ervoor zorgt dat je ook verdient aan herdrukken, zodat we er in het geval van *De naam van de roos* nog gunstig zijn uitgesprongen. Het begint nu eindelijk in de buurt te komen van een gewoon modaal jaarinkomen. Normaal gesproken zitten vertalers op het minimum. Een beginnend vertaler zit op jaarbasis vaak op het bijstandsniveau, soms zelfs eronder. *Het lijkt weinig aantrekkelijk, dat vertaalwerk.*

Pietha: Dat is zo, het is ook ontzettend leuk. Het is een soort sport, spelen met taal, knutselen met woorden en zinnen.

Jenny: Het is een verslaving. Je komt in een bepaald ritme en al zou je soms wel eens willen ophouden om iets anders te gaan doen, je hebt gewoonweg de tijd niet om iets anders voor te bereiden.

Pietha: En *De naam van de roos* is zo'n uitzonderlijke boek, het verrijkt je, ook qua taalgevoel. Het is tot de laatste letter leuk en interessant geweest.

Jenny: Je ervaart bij Eco veel van de mogelijkheden van taal, al die verschillende stijlen.

Pietha: Eco hanteert verschillende taalregisters, allerlei figuren slaan een heel verschillende toon aan. Je hebt bij wijze van spreken in dit boek aria's en recitatieven. Er zitten hele banale dialoogjes in, van het niveau: ‘Wat vind jij?’ ‘Nou, ik vind het niks hoor.’ En er zitten fantastische liturgieën in, opsommingen, woordendiarree bijna. Filosofische vertogen, Thomas van Aquino, de passieleer, noem maar op. Dat

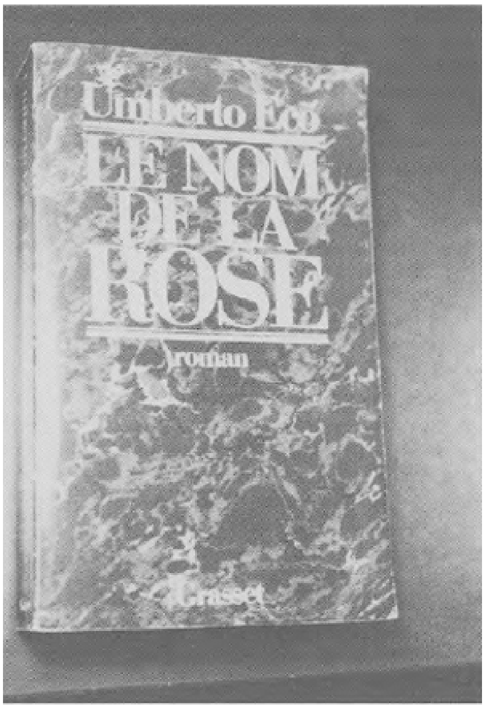
zijn de aria's. De beschrijving van een vreetfestijn, of de donderpreek van Jorge, dat is bijna fysiek lekker om te doen, je raakt in een soort trance.

Eco heeft als voorbereiding op het schrijven middeleeuwse geschriften gelezen om iets van de toon, de sfeer en de retorica te pakken te krijgen. Hebben jullie iets dergelijks gedaan?

Jenny: We hebben ons niet gericht op het Middelnederlands, maar wel gekozen voor een wat archaïsch taalgebruik.

Pietha: Om te kunnen vertalen moet je snappen waar de schrijver het over heeft. Ik heb stapels boeken uit de universiteitsbibliotheek gehaald. Aan *Herfstij der middeleeuwen* heb ik veel gehad. Boeken over iconografie en symbolenleer, om na te kunnen gaan wat al die beesten, die monsters in het boek, betekenden. Verder de geschiedenis van de middeleeuwse wijsbegeerte, de passieleer van Aquino.

Jenny: Telkens als we op een naam stuitten hebben we uitgezocht wie het was en die gegevens ondergebracht in een kaartsysteem.



Het boek wemelt van de Bijbelverwijzingen en citaten, op welke manier hebben jullie die vertaald?

Pietha: Het speelt in een klooster, voor de reformatie, dus moet je uitgaan van een katholieke bijbelvertaling, die toch zeer verschilt van de protestantse. Wij hebben de Willibrordusbijbel gebruikt. Omdat we allebei een protestantse achtergrond hebben moesten we erg opletten dat we er geen protestantse termen doorheen gooiden. Theo van Velthoven had voor ons een lijst aangelegd met woordparen als bijvoorbeeld: opstanding-verrijzenis en discipel-leerling, omdat protestanten en katholieken voor hetzelfde begrip verschillende termen bezigen.

Jenny: Bij een enkele passage, als Eco zelf uitging van een vrije bijbelvertaling, hebben we ook wel eens iets uit de protestantse bijbel gehaald, als dat beter paste.

Pietha: Van tevoren hebben we alle functies in zo'n klooster uitgezocht om de goeie Nederlandse equivalenten te vinden, bijvoorbeeld of je die mannen nu *broeder* of *pater* moest noemen. Dat was een belangrijke keuze, want het hele boek staat er vol mee. Het moest *broeder* zijn, *pater* is meer een bepaalde functie binnen de kloostergemeenschap en erbuiten.

Jenny: En we hebben druk gebruik gemaakt van een Italiaanstalige concordantie op de Bijbel.

Pietha: Steeds als we het vermoeden hadden dat een bepaalde passage een bijbelcitaat was - want er stond uiteraard niet met dikke letters bij: let op, dit is een bijbelcitaat - dan doken we in de concordantie, dat is een alfabetische verzameling van bijbelcitaten en woorden. Om dan vervolgens in de Willibrordusbijbel het Nederlandse equivalent te kunnen zoeken.

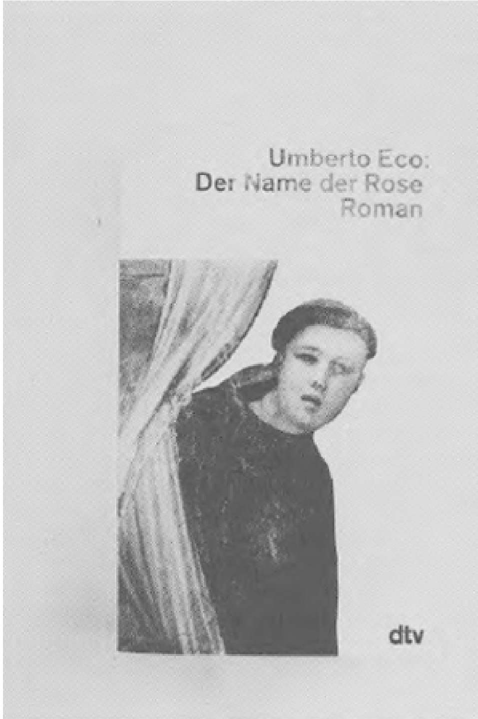
Hoe secuur is Eco geweest in het overnemen van die citaten uit de Bijbel en die filosofische geschriften?

Jenny: In zijn naschrift bij *De naam van de roos*, dat later apart is uitgegeven, geeft hij toe dat hij soms wel wat vrij is geweest.

Pietha: Zo'n man is het ook. Heel druk, speels, waanzinnig slim maar niet overdreven scrupuleus. Hij heeft geen tijd om alles woord voor woord te checken. Hij zit daar met z'n computertje, z'n kaartjes en teksten en als iemand zegt: ‘Ho! Dat heb je fout!’, dan zegt Eco: ‘O ja,’ en verandert het. Hij staat niet op z'n strepen.

Voorin de Nederlands editie staat de zin: ‘De vertalers hebben in overleg met de auteur een twintigtal correcties aangebracht.’ Hoe zit dat precies en wat waren dat voor fouten?

Jenny: Dat waren in het algemeen kleinigheden. Natuurlijk maakt zo'n man ook vergissingen. Er staat bijvoorbeeld een keer Matheus *20* en dat moet *25* zijn, zoiets. En het zat hem bijvoorbeeld in aantallen ramen die niet consequent werden gehouden. *Vier* moet ergens *drie* zijn, bijvoorbeeld. En door een plattegrond van het klooster in het boek op te nemen heeft hij zich ook een paar keer laten betrappen op vergissingen. Als je het dan gewoon met je vinger nagaat blijkt dat *zuidelijk oostelijk* moet zijn en *noordelijk oostelijk.* En twee keer schrijft hij *bibliotheek* als hij *scriptorium* bedoelt, de bibliotheek is een etage hoger.



Pietha: Het zijn vooral vergissingen in de constructie van het gebouw. Het lijkt flauw om dat op te merken maar dat is het niet, de constructie van het gebouw speelt een rol in de oplossing van de plot. Hij heeft ook zelf een plattegrond van het labyrinth erbij gedaan, dus iedereen die wakker is kan het checken.

Jenny: De vergissingen zijn ontstaan omdat hij eerst uitging van een andere plattegrond en die later heeft gewijzigd. Hij heeft het boek nog wel nagekeken op consequenties maar er is het één en ander aan zijn aandacht ontsnapt. En als je het vertaalt ga je er nu eenmaal letter voor letter doorheen, vertalers zijn van die idioten die dat allemaal heel precies doen. Als Eco het over het labyrinth heeft dan volg je zo'n wandeling met je vinger en dan merk je dat ze zo en zo veel kamers zijn door geweest en dat ze dan onmogelijk op deze manier terug kunnen.

Pietha: En dan is er nog zo'n geval dat je kunt zien dat hij halverwege een bladzijde is gaan lunchen, want dan schrijft hij - ook weer in een reconstructie van hoe iemand binnen een bepaalde ruimte is vermoord - ‘even later kwam Malachias binnen’, en dat terwijl Malachias op de vorige bladzijde al in het vertrek was. En ergens schrijft hij over koning Tristan, die zijn geliefde Isolde vermoordt - een slip of the pen, daar had natuurlijk koning *Mark* moeten staan. Maar dat zijn haarkloverijen. Een ernstigere vergissing is dat Eco twee bijbelboeken door elkaar heeft gehaald. We konden op een gegeven moment een verwijzing naar een bepaald bijbelboek niet

vinden, dat citaat kwam ergens anders vandaan.

Jenny: Eerst wilde hij niet geloven dat hij die vergissing had gemaakt, maar toen hij het nazocht moest hij het toegeven en heeft hij het in de volgende Italiaanse druk veranderd.

Pietha: Nadat ik de passieleer van Thomas van Aquino had bestudeerd had ik het idee dat het niet klopte bij Eco. Ik dacht: hoe kan dat nou, die man weet dat toch veel beter dan ik. Vervolgens kwam Theo van Velthoven er ook mee dat Eco twee begrippen uit die leer door elkaar had gehaald, weer een slip of the pen natuurlijk.

Jenny: Op het geheel zijn het ook maar kleinigheden, want voor de rest zit het boek uiterst geraffineerd in elkaar. Als je bijvoorbeeld voor het eerst als lezer de bibliotheek van het klooster wordt binnengeleid dan zie je al een monnik aan zijn vingers likken om een bladzijde om te slaan, en later speelt dat een grote rol in de ontknoping. Zulke details.

Hoe was Eco's reactie op jullie foutenlijstje?

Jenny: Daar deed hij heel sportief over. Hij is een bijzonder prettig mens, hij hangt helemaal niet de beroemde professor uit of de grote schrijver die voor niemand tijd heeft. Hij nam er ook uitgebreid de tijd voor om me te ontvangen in Milaan.

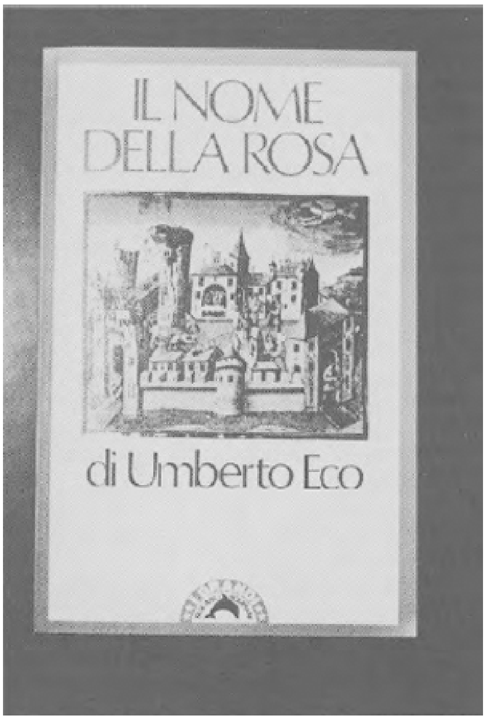
Pietha: Hij is in het algemeen heel soepel tegenover vertalers. Omdat hij steeds dezelfde vragen kreeg heeft hij een toelichting over die vertaalkwesties aan al zijn vertalers gestuurd. Die kregen wij overigens pas halverwege, en toen bleek dat we de meeste van zijn aanwijzingen al uit onszelf hadden opgevolgd. Die toelichting komt zo'n beetje neer op: jongens, als jullie daar en daar niet uitkomen doe het dan gewoon zoals het in jullie taal het leukste is om te doen.'

Jenny: Je krijgt bijvoorbeeld te maken met allerlei moeilijk vertaalbare namen van sekten. Als Eco daar zijn fantasie laat werken, moet de vertaler dat ook doen. *Pietha*: In zijn toelichting stonden ook aanwijzingen over wat je als vertaler aanmoest met Latijnse citaten. Hij schreef: als er nou in jullie land niemand Latijn kent zie dan maar wat je ermee doet, je kunt het vertalen, niet vertalen. Wij hebben ervoor gekozen het Latijn onvertaald in de tekst te laten staan, omdat het naar ons idee een functie van muzikale aard heeft en omdat het boek er mysterieuzer door wordt. Achter in het boek hebben we een vertaling opgenomen, omdat het te veel breekt als je de Nederlandse vertaling er in de tekst tussen haakjes achter zet.

Jullie zijn in de vertaling zeer dicht bij de oorspronkelijke uitgave gebleven, in tegenstelling tot bijvoorbeeld de Engelse en de Duitse vertaling. Waarom?

Jenny: In Nederland is de vertaalopvatting onder vertalers en uitgevers nu eenmaal strenger dan bijvoorbeeld in Engeland. Daar zul je veel eerder zien dat lange zinnen in stukken worden gehakt, enzovoort.

Pietha: Het is onze taak niet om in het boek te snijden. Wij zijn heel getrouw gebleven, we hebben maar één woord uit het boek gewipt. Dat was de naam van een monster. Voor bijna alle monsters hebben we een Nederlandse naam af kunnen leiden, maar van één hadden we niet het flauwste idee hoe het eruit zag.!



Jenny: Dat had Eco ook niet, toen ik het hem vroeg, hij had geen idee. Toen hebben we het er maar uitgegooid.

Pietha: In de Engelse uitgave is een editor aan het werk geweest, daar zijn hele stukken uitgehakt: Latijn, moeilijke stukken, delen van opsommingen. Aan de stijl was ook het een en ander gladgestreken, de Engelsen hebben soms zinnen gewoon bewerkt. Dat is eigenlijk geen Eco meer. Nu was het wel zo dat er in het Italiaans soms vrij lelijke zinnen stonden, maar ik vind dat je dat niet mooier moet maken. Iedere vertaler heeft de neiging om te verfraaien, maar die neiging moet je onderdrukken. De Duitse vertaling was al uitgegeven toen wij nog aan het werk waren dus die had ik op mijn buro liggen. In het begin keek ik er wel eens in, later ben ik daarmee gestopt. Dan zat ik te piekeren over een moeilijke Italiaanse zin en dan dacht ik: eens kijken hoe de Duitsers dat hebben opgelost. Dan ging ik zoeken en dan was het niet te vinden, was het eruit. Sterker nog: er waren ook hele zinnen bijgeschreven door de vertaler, die niet te vinden waren bij Eco. Stond er opeens in the middle of nowhere *Ora et Labora*, en die Latijnse spreuk was in de oorspronkelijke Italiaanse tekst helemaal niet te bekennen! Maar Eco ging met die veranderingen akkoord. Hij vond het geen punt.

Jenny: Wat de Fransen betreft, die zijn vrij letterlijk gebleven. Maar die hebben zich erg door het Italiaans laten leiden.

Wat is er in de andere vertalingen terechtgekomen van dat twintigtal correcties dat jullie doorgevoerd hebben?

Pietha: Sommige fouten zijn gecorrigeerd, veel is ook blijven staan. Ik wil verder niet oordelen over de kwaliteiten van de Duitse vertaling, maar ze hebben zeker niet de ramen zitten tellen.

Zijn jullie achteraf nog op vertaalfouten betrapt?

Jenny: We hebben onszelf nog op een paar fouten betrapt, die in latere drukken zijn gecorrigeerd. Het zou driest zijn te beweren dat onze vertaling foutloos is, maar we zijn wel heel zorgvuldig te werk gegaan. Na het verschijnen van het boek zijn er verscheidene brieven van lezers binnengekomen met commentaar - soms heel interessant - of kritiek op een bepaald detail; maar meestal betrof het woorden of namen die wij na grondig overleg zo hadden vertaald. Verder heb je natuurlijk altijd de betweters die het nooit met je eens zijn. Dat is nu eenmaal het lot van de vertaler.

Jullie hebben ook de namen van de personages vertaald. Zo werd het Italiaanse Adso bijvoorbeeld in het Nederlands Adson, waardoor er bovendien een mooie klankovereenkomst ontstaat met Watson. Welke criteria hebben jullie hierbij gehanteerd?

Jenny: Eco had alle namen veritaliaanst en wij hebben de namen terugvertaald naar de nationaliteit van het personage. Zo hebben wij *Guglielmo* weer *William* genoemd - en niet Willem! - aangezien hij een Engelsman is. En *Adso* werd Adson, op z'n Duits. En *Jorge de Burgos* kreeg zo z'n Spaanse naam terug.

Pietha: Dat hebben we alleen gedaan bij de fictionele personages. Voor de historische figuren hebben we de Encyclopediespelling, de Winkler Prins in dit geval, aangehouden, voor de herkenbaarheid.

Heeft de Nederlandse uitgave, ondanks dat jullie de oorspronkelijke tekst zo trouw hebben gevolgd, niet toch iets specifiek Nederlands meegekregen?

Pietha: Volgens Theo van Velthoven bleef onze vertaling heel dicht bij het origineel, en dat moet ook, vind ik. Wie zijn wij dat we de schrijver gaan verbeteren - als je dat wil dan moet je zelf maar een boek schrijven. Als je aan een boek ziet: dit is een typische Tuin of De Voogdvertaling, dan is er iets grondig mis met die vertaling. De mensen moeten tijdens het lezen denken: hé, typisch Eco.

Heb je toch niet als vertaler de neiging een aardigheidje van jezelf in de tekst achter te laten, een soort signatuur?

Jenny: In Middeleeuwse schilderijen zie je dat vaak, inderdaad, dat er ergens in een hoekje de opdrachtgever geknield is afgebeeld. Maar op zo'n manier hebben we geen signatuur achtergelaten, nee.

Pietha: Wij waren in ieder geval ook altijd nog met z'n drieën. Dus als iemand een eigenaardigheid begon te vertonen dan hamerden de anderen dat er wel weer uit. Maar soms doe je een heel aardige vondst die wel iets toevoegt. In *De naam van de roos* figureert bijvoorbeeld ene Bernard Gui, een genadeloos inquisiteur, die in het Italiaans letterlijk wordt omschreven als *de hamer van de ketters.* Theo vond daar voor het woord *ketterpletter*, schitterend gewoonweg. Misschien zou je dat onze signatuur kunnen noemen.

Hans D. Baumann en Arman Sahihi
De charme van citaten

> *Waarin de macht en magie van het citaat nader worden verklaard, zodat duidelijk wordt waarom de woorden van anderen zoveel belangrijker zijn dan de zinnen die meester Eco zijn figuren zelf in de mond legt.*

Citaten, citaten citaten! Meester Eco heeft een regelrecht (en beslist heel knap) citatensysteem in zijn roman verwerkt, of nee, het citatensysteem is eerder het geraamte, de opbouw, en de rest van *De naam van de roos* is zoiets als het omhulsel er omheen.

De vraag die wij ons stellen: waarom?

Is de roman zo van citaten doorspekt om wat in het verleden gold als iets wat ook nu nog opgaat te presenteren? Ja, inderdaad! Zit de roman zo vol met citaten om het avontuurlijke omgaan met vermoedens, het waagstuk van de hypothese, nog eens extra te verdiepen? Ja, natuurlijk! Zouden er nog andere redenen zijn waarom Eco zo veel citaten in zijn roman heeft samengevoegd? O ja, ongetwijfeld!

De magie van het citaat

Waarheid is wat we denken dat het is. En in zo'n verband komt een citaat al heel dicht in de buurt van de ‘waarheid’: het citeren is om te beginnen een techniek waarbij men van argumenten uitgaat, weliswaar niet per se geschikt om de waarheid op het spoor te komen, maar wel steeds een manier om bewijzen naar voren te brengen. Degene die citeert beroept zich op een bepaalde autoriteit en citeert haar woorden als juist, geldig, waar.

In alledaagse gesprekken referen we vaak aan de ervaringswereld van de gezonde volksgeest; een spreekwoord, ja, zelfs de meeste zinswendingen zijn niets anders dan citaten uit de schatkist van de *common sense.* Dat wat men onder waarheid moet verstaan, wordt namelijk quasi automatisch in de taal van de gemeenschap waarvan men deel uitmaakt in stand gehouden. De bewijskracht, de autoriteit van het citaat, vindt haar oorsprong mede in het feit dat het citaat (als taaleigen) ook waarheidsvormend is. Een echt populair citaat is zoiets als een ideaal geformuleerd spiritueel en/of moreel gebod.

In discussies beroepen we ons regelmatig op de grote woorden van grote lieden - en oogsten op deze manier grote successen in de gesprekken. Wat een citaat als zinswending in de volksmond, als idioom in het dagelijkse spraakgebruik betekent en bereikt, dat doet het literaire, filosofische of historische citaat in de intellectuelere discussies. En ook in de wetenschappelijke bewijsvoering is citeren een belangrijk fundament: vooral in de geesteswetenschappen argumenteert men vrijwel uitsluitend volgens het patroon: ‘Mijn bewering is waar/juist, omdat die-en-die op zijn vakgebied prominente figuur ook iets dergelijks heeft gedacht en dat daar-en-daar en zo-en-zo heeft geformuleerd.’ Hier gaat het er dus om dat de citaten specifiek en op het vakgebied betrekking hebbend worden uitgekozen en dat ze in de juiste volgorde worden gezet. De methode blijft dezelfde.

Maar ook in het stille kamertje van het eigen brein wordt onze hele manier van denken bepaald door uitspraken die wij juist en belangrijk vinden, door zinnen die door hun pregnantie, diepzinnigheid indruk op ons hebben gemaakt - door citaten dus.

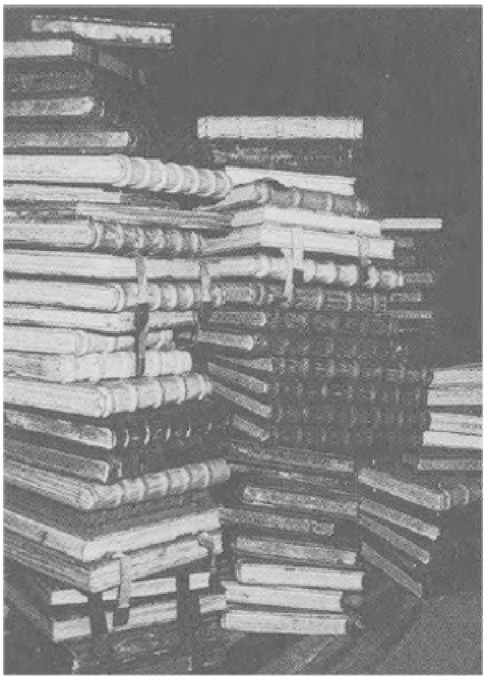
We geloven, er zit echt niets anders op, nu eenmaal in citaten. Uiteraard geloven we niet allemaal in dezelfde citaten: iedereen heeft meer of minder zijn eigen statuten en oriëntatiepunten. (De een oriënteert zich op de woorden van zijn grootvader en de ander op die van Brigitte Bardot.) Maar het spirituele principe van de citaten, van het betogende mechanisme van het citeren, zoals ook het (vaak stille) geloof in het aan citaten geloven, zit diep in ons verankerd.

Het literaire citaat als spel

Literaire citaten zijn passages uit het werk van een dichter, die ter bevestiging, maar ook ter illustratie van de eigen mening letterlijk of naar de inhoud naar voren worden gebracht. Vanwege hun rake formulering, maar ook vanwege de bewijskracht die erin besloten ligt, worden ze niet in eigen bewoordingen weergegeven. Vooral korte citaten worden dikwijls als spreekwoorden in het dagelijks taalgebruik opgenomen en vormen zogenaamde ‘gevleugelde woorden’. (Zo stammen bijvoorbeeld de ‘twee zielen’ die soms in onze borst leven uit Goethe's *Faust*, terwijl de strijdkreet van de punk-generatie ‘No Future!’ uit een gedicht van William Blake afkomstig is.) Zo worden er veel citaten gebruikt zonder dat men zich dat realiseert, desondanks wordt het kennen en bewust omgaan met citaten als een vorm van ontwikkeling gezien.

Het gebruik van citaten in de literatuur komt veelvuldig voor, maar is niet eenvoudig: Cervantes, Fontane, E.T.A. Hoffmann, Thomas Mann, Raabe, Rabelais, Sterne en Wieland, om de meest bekende voorbeelden te noemen, werden en worden vanwege de gekozen bronnen en de stilistisch knappe manier waarop ze citeerden als meesters op dit gebied gezien. Maar dit vereist van de lezer dat hij de zinspelingen en gedachtenflarden en zo mogelijk ook de bronnen herkent. En is dat niet iets teveel gevraagd? Een dergelijk vergevorderd spel met citaten is dan ook vrijwel uitsluitend iets voor minstens even ver-

gevorderde literatuuresthеten. (James Joyce zei dat een dichter om onsterfelijk te worden zijn werk alleen maar zo vol moet stoppen dat de lezers en critici er niet zomaar eentweedrie uitkomen. En inderdaad is de literatuurwetenschap nog altijd verguld met het feit dat er in het werk van Joyce steeds weer nieuwe citaten en daardoor nieuwe zinsverbanden en dubbele betekenissen te vinden zijn.)



Requisieten

De belangrijkste literaire eigenschappen van het citaat zijn de structurele en parodistische functies: de lezer moet (zou moeten) het citaat als zodanig herkennen, maar ook met de gegeven context in verband kunnen brengen. Er worden twee werelden (op zijn minst!) samengevoegd; de betekenissen van een oud tekstfragment worden - vaak ironisch - in een nieuwe context opgenomen. Als de lezer om welke redenen dan ook niet in staat is om het citaat te herkennen, blijft hij daardoor onder andere van wezenlijke verbanden en de inhoud verstoken, vooral wanneer de rol van de citaten, hun bronnen en de manier van citeren zo dominant is als bij de bovengenoemde schrijvers.

Eco maakt zowel structureel maar ook als parodie heel handig van het citaat als stijlmiddel gebruik: om de roman te kunnen begrijpen is het absoluut niet noodzakelijk om het door hem geciteerde als citaat te herkennen en de bron ervan te weten; maar wanneer men de citaten en de bronnen ervan wel kent, verhoogt dat het leesgenoot nog eens aanzienlijk. Anders gezegd: *De naam van de roos* biedt - met behulp van zijn citatensysteem - op zich al verschillende leesvormen: aan de ene kant een (van de citaten onafhankelijk) verhaal, en aan de andere kant nog talrijke achterliggende gedachten, die zich bovendien in de meest uiteenlopende vormen manifesteren en die - al naar gelang het feit of men ze herkent of niet - effect kunnen sorteren.

Gezien zijn ideeën op het gebied van de reclamesemiotiek, betekent dat heel gewoon: *De naam van de roos* biedt meer waar voor uw geld! (Zie ook het artikel ‘Eco's theorie van de reclamesemiotiek’.) Meer naar literaire maatstaven gemeten, betekent het: doordat hij dit uitvoerige en complexe citatensysteem in zekere zin als

ziel van zijn boek benut, levert meester Eco het bewijs van een tegenwoordig vrij populaire opvatting: elke tekst draagt de last van eerdere culturen op de schouders en in ieder boek zijn talloze andere boeken vervat. En zo is *De naam van de roos* niet alleen een spannend boek voor de gemiddelde lezer, maar voor de bibliomanen een soort geheime bibliotheek, op zijn minst een groots boek der boeken.

Het boek der boeken

Het Boek der Boeken - deze verheven omschrijving is over het algemeen aan de bijbel voorbehouden. De geniepige aard van de tweede naamvalsvorm maakt echter een dubbele interpretatie van de betekenis mogelijk: het boek dat boven alle andere staat (voor de gelovigen tenminste); maar ook het boek dat alle andere boeken omvat, of op zijn minst citeert.

In die zin zou ook de roman *De naam van de roos* als een boek der boeken kunnen worden beschouwd. Ook al worden er dan niet *alle* andere boeken geciteerd, het aantal is toch verbluffend. Bij citeren gaat het om het opnemen van passages uit teksten, om literaire vormen die het medium film zo niet (zonder meer) kan overnemen. De belangstelling van de fervente bioscoopbezoeker, de cinefiel, zal erop gericht zijn te achterhalen welke andere *films* er in de film zijn opgenomen. De lezer van de roman zal zich echter eerder net zo voelen als de lezer in de middeleeuwen: ‘het spel, het plezier van het lezen zat hem in het identificeren van die steeds weer nieuwe en steeds subtieler aan elkaar gevoegde citaten.’ Zo staat het ook in de roman zelf: ‘dit is een geschiedenis van boeken...’ schrijft Eco in het voorwoord (blz. 11); en dat bevestigt William als hij tegen Adson zegt: ‘De hele reis leer ik je al de sporen te herkennen waarmee de wereld als een groot boek tot ons spreekt.’ (blz 31) of later ‘Dikwijls spreken boeken over andere boeken.’ (blz. 300)

De naam van de roos kan als een detectiveverhaal of als een historische roman worden gelezen en het leesgenot is er niet wezenlijk minder om als men de citaten als zodanig niet herkent. Ook de passages die wij hier ter sprake brengen zijn slechts een selectie. Maar laten we beginnen: het spel van de citaten.

Natuurlijk mag *het* boek der boeken, de *bijbel*, niet ontbreken in een roman die in een middeleeuws klooster speelt. En hij is dan ook volop aanwezig, van alfa tot omega, van zijn eerste tot en met zijn laatste boek. Eco's roman begint met de eerste regels van het *evangelie naar Johannes* ‘In den beginne was het Woord...’; hoe kan het ook anders bij een tekst die het zozeer van woorden moet hebben. Het eerste boek van de bijbel, *Genesis*, kent als

eerste woorden eveneens ‘In den beginne...’ Daarnaast ontleent Eco de indeling van de roman in zeven dagen aan het eerste hoofdstuk van dit eerste boek van de bijbel, de zeven dagen waarin God de wereld schiep (het is waarschijnlijk ook geen toeval dat de roman precies 50 hoofdstukken heeft; er liggen 50 dagen tussen pasen en pinksteren - ook al waren de vlammen van die verlichting dan van een spiritueler vuur en laaiden ze niet vanuit een toren naar de hemel op). De vruchten aan de boom in het paradijs beloven de mens kennis van goed en kwaad en het is hem verboden ze te eten; het boek dat in *De naam van de roos*, een centrale rol speelt, het tweede deel van de *Poetica* van *Aristoteles* wijst in diezelfde richting. Zo gaan we de hele Heilige Schrift door, van citaat naar citaat, en dit gaat pas echt in het oog springen wanneer de passages zo lang zijn als bijvoorbeeld in de liefdesscène waarin Adson het meisje ontmoet en haar beschrijft. Dit fragment wordt overigens door Paulus Gordan in ‘Erbe und Auftrag - Benediktinische Monatsschrift’ onder de titel ‘Ein fragwürdiger Bestseller’ als ‘een hoogst onappetijtelijk liefdesavontuur van de novice Adson met een boerenmeid’ beschreven. Geen wonder bij een schrijver die zich aan het celibaat heeft te houden en de roman ‘een slecht, door en door leugenachtig boek’ vindt. Zou het hem zijn ontgaan dat Eco hier overwegend woorden uit het *Hooglied* van *Salomo* heeft gebruikt, naast passages van *Hildegard von Bingen* en *Jeans de Frecamp*? In ieder geval troost William zijn leerling na dit ‘liefdesavontuur’ volledig in de zin van Thomas à Kempis, die rond 1420 schreef: ‘Voor velen is het... nuttiger als ze niet helemaal zonder verleidingen leven, maar regelmatig in verzoeking worden gebracht, opdat ze niet al te zeker worden...’ Zo gaat het tot het einde van de bijbel door, tot aan de *Apocalyps* van *Johannes*, die steeds maar weer opduikt, van de beschrijving van het kerkportaal tot en met het (vermeende) schema van de moorden.

Voor wat de titel van de roman en de film betreft: de middeleeuwse filosoof *Abelard* schreef al ‘nulla rosa est’ - er is geen roos (voorhanden). Eco brengt deze zin zelf in zijn *Naschrift bij De naam van de roos* ter sprake ‘om aan te tonen hoe de taal zowel over vergane zaken kon spreken als over niet bestaande.’ (blz. 9) Aan mogelijke literaire verwijzingen naar de *roos* is toch al geen gebrek: van *Le roman de la rose* van *Guillaume de Lorris* (1205?-1240?) en *Jean de Meun* (1250?-1305?) via *Le dit de la rose* van *Christine de Pisan* (1363-1430?) naar *Die Chymische Hochzeit des Christian Rosencreutz* van *Johann Valentin Andreae* (1586-1654). Het zou hier te ver voeren om uitvoeriger op de inhoud van deze boeken in te gaan. We beperken ons tot het volgende: dat het in De Meuns deel van *De roman van de roos* vooral om de huichelarij van de monniken gaat, om klassieke geestelijke waarden en kwesties van de scholastieke filosofie; dat Christine de Pisan zich tegen de vrouwvijandige houding van De Meun richt en in haar verhaal over een orde vertelt die zich geheel aan de bescherming van de vrouwelijke eer wijdt en een roos als onderscheidingsteken draagt; en dat Andreae's beschrijving van de zeven dagen durende inwijding van een novice in de geheimen van de kennis veel overeenkomsten met de avonturen van Adson vertoont (en dit leidde bij de reeds genoemde benedictijner recensent tot het vermoeden dat Eco met zijn roman reclame voor de sekte van de rozenkruizers heeft willen maken).

Maar genoeg nu over rozen. Dat het in die tijd inderdaad mogelijk was een levensverhaal zoals dat van Adson te schrijven, blijkt uit de autobiografie van de abt *Guibert van Nogent De vita sua*, die al rond 1115 werd geschreven. Dus niet alleen de woorden zijn ‘authentiek’ - het geldt ook voor de vorm. Jorge spreekt de taal van

zijn tijd als hij in zijn discussie met William in het scriptorium *Bernhard van Clairvaux* uit diens *Apologia ad Willelmum* citeert (blz. 88 e.v.); de abt Abbone legt hij de zinnen van Bernhards tegenstrever *Suger von St. Denis* in de mond (die op zijn beurt uit *De brief aan de Hebreeën* citeert) als hij de schatten van zijn klooster roemt (blz. 151). Als Jorge tegen de franciscaanse humor uitvaart (blz 49 e.v.) kiest hij zijn voorbeelden uit de kroniek van de minoriet *Salimbene* en als William een zogenaamde uitspraak van *Meester Eckart* ter sprake brengt - over ladders die men na dankbaar gebruik moet weggooien - zijn we onverhoeds in de 20ste eeuw bij *Wittgenstein* beland.

Urs Althaus speelt Venantius

Het verhoor, waarin *Bernard Gui* de cellarius Remigio als ketter ontmaskert (blz. 387 e.v.) stamt voor een groot deel letterlijk uit zijn handboek voor de inquisitie; Bernard is niet alleen een literaire, maar ook een historische figuur. De scène aan het begin van de film, waarin Williams scherpzinnigheid als detective tot uitdrukking komt

- hij weet waar hij de wc kan vinden - loopt parallel met die in het boek wanneer hij het paard Brunello feilloos weet te identificeren; Eco heeft dit uit *Voltaire's Zadig*, die het op zijn beurt waarschijnlijk van Sercambi had; het verhaal stamt oorspronkelijk uit Perzië.

Het zal niemand verbazen dat ook de namen van de belangrijkste personen niet zonder betekenis zijn: zo verwijst de naam Adelmo van Otranto bijvoorbeeld naar de roman *The Castle of Otranto* van *Horace Walpole*, die met dit werk het genre van de ‘gothic novel’ schiep, terwijl zich achter Aymaro van Alessandria vermoedelijk een bepaalde figuur uit Eco's gelijknamige geboorteplaats verbergt. Abbone van Fossanova komt door zijn voornaam maar voor één andere abt met dezelfde karaktertrekken in aanmerking: Abbone van Fleury. In de plaats Fleury stierf Thomas van Aquino.

Uiteraard zijn er belangrijke linken naar de Sherlock Holmes-verhalen van *Arthur Conan Doyle.* William van Baskerville, die zijn voornaam aan de filosoof William van Ockham te danken heeft, kreeg zijn achternaam natuurlijk uit de roman *De hond van Baskerville.* In dit boek komt ook een voorvader met dezelfde voornaam voor die karakteristiek met een perkamenten rol wordt geportretteerd. Als je dat weet en je Williams manier om Adson aan te spreken kent: ‘Beste Adson’, is het nog maar een kleine stap naar dr. Watson, die door Holmes vaak op diezelfde manier wordt aangesproken. Holmes en William hebben veel gemeen, behalve het plezier dat ze aan het oplossen van moordzaken beleven, onder andere het druggebruik - bij de een cocaïne en bij de ander geheimzinnige planten (misschien wel bilzekruid).

Ook in *De hond van Baskerville* is het eind november en is het mistig op de plaats van de misdaad, in beide gevallen is er aan het slot een dier dat gehuld in vlammen door de nacht jaagt (de hond uit de titel van het verhaal en bij Eco de prachtige moor Brunello). Er zijn ook talrijke overeenkomsten met een ander Holmes-verhaal: *In het Teken van de Vier.* Zelfs de titel speelt in *De naam van de roos* al een belangrijke, verborgen rol; William en Adson vinden de sleutel tot het geheim van de spiegeldeur ten slotte in de letterlijke betekenis van ‘het teken van de vier’ (quator). Verder brengt Holmes in deze roman een verhandeling van hem over voetsporen ter sprake (kennis waar William gebruik van maakt), ook verklaart hij zijn methode waarmee hij als detective tot conclusies komt en is er een gebouw met talrijke vertrekken en een geheimzinnige moord die met gesloten ramen te maken heeft (net als bij de dood van Adelmo).

Wat Eco echt allemaal heeft geciteerd en wat toevallige overeenkomsten zijn - dat weet hij alleen zelf. Zo zijn er bijvoorbeeld de verhalen met *Pater Brown*, een door *G.K. Chesterton* bedachte, katholieke priester die in het begin van onze eeuw moordzaken oplost. In de *Rabbi*-romans van *Harry Kemelman* volgt een joodse geestelijke, David Small, met gecompliceerde logica het spoor van de misdaad. Ook bestond er vóór Eco al een binnen kloostermuren rondsnuffelende monnik-detective: broeder Cadfael van *Ellis Peters.* Komt hier Williams argwaan jegens Abbone (blz. 470) vandaan, die hij in staat acht een lijk in een reliekschrijn te verbergen?

Bij het lezen van een samenvatting van *Robert van Guliks* misdaadroman uit het oude China *Moord in het labyrint* zou je de indruk kunnen krijgen dat het om Eco's boek gaat. Het begint al met de titel, in de raamvertelling wordt een even tevoren gehoord verhaal weergegeven. Heel in het kort: de detective is met zijn gevolg op weg naar de plaats van de misdaad, een moord in een bibliotheek, problemen met

gesloten ramen, leugenachtige monniken, een afgebroken tekst van een van de slachtoffers, dood door gif, een samenhang van verschillende gevallen die geleidelijk wordt ontward, waarbij ten slotte de foute conclusies tot het juiste resultaat leiden, de assistent van de detective - een oude rechter, die zijn beroep eigenlijk haat en ook politiek actief is - brengt hem op het juiste spoor, het middelpunt van het labyrint is door een geheime doorgang afgesloten, bij een van de misdaden spelen homoseksuele motieven een rol... toeval? In de misdaadroman van *Stanislaw Lem Verkoudheid* leiden alle sporen rechtstreeks - in het niets (denk ook aan zijn boek *De volkomen leegte*), iets dergelijks zien we ook in *De maskers der Illuminaten* van *R.A. Wilson.*

Vergelijkbare structuren vinden we ook in de misdaadverhalen van *Jorge Luis Borges* en *Bioy Casares* (onder het pseudoniem ‘Bioges’). Waarbij onmiddellijk opvalt: Jorge L. Borges, dat klinkt toch bekend in de oren - natuurlijk, het is onze Jorge van Burgos, net als de Argentijnse schrijver blind en eveneens de scepter over een grote bibliotheek voerend (Borges was directeur van de staatsbibliotheek). Bovendien heeft een van Borges' boeken de titel *De bibliotheek van Babel* - waarin het er door de ongelooflijke orde natuurlijk chaotisch aan toegaat - en een van zijn gedichten heet ‘De spiegel’ (‘Ik die ontsteld voor de spiegel sta...’ is de eerste regel, die uit Adsons mond had kunnen komen. Tenslotte komt het hele verhaal uit zijn mond; dus moet de film, of hij wil of niet, het kader van *A. Penns Little Big Man* of *M. Formans Amadeus* citeren.). En wie citeert Jorge als hij aan zijn angst voor de kracht van de lach uiting geeft? Aristoteles? In feite komt hier de Russische literatuurwetenschapper *Michail Bachtin* aan het woord met zijn essays over de *Lachcultuur* en het carnaval. In *Die Blendung* (*Het martyrium*) van *Elias Canetti* gaat het om een bibliotheek, om een brand daarin en om mensen tussen boeken, en de oorspronkelijke titel *Autodafé* verwijst naar de inquisitie en haar brandstapels. Ook in *Ray Bradbury's Fahrenheit 451* branden boeken waarvan de inhoud door de heersers als bedreigend wordt ervaren.

Wanneer er in de film over een boek van *Beatus van Liebana* wordt gesproken dat door een zekere Humbertus van Bologna werd gepubliceerd, dan wordt natuurlijk Umberto Eco bedoeld, die aan de universiteit van Bologna doceert en dat boek inderdaad een paar jaar geleden heeft uitgegeven. Maar als zich onder de leden van de pauselijke delegatie dan ook nog een Jean d'Anneaux, doctor in de theologie te Parijs, blijkt te bevinden, dan is dat geen ijdele verwijzing van de regisseur Jean-Jacques Annaud naar zichzelf, maar meer een speling van de geschiedenis.

Hans D. Baumann en Arman Sahihi

Eco's theorie van de reclamesemiotiek

Waarin de marktschreeuw van vroeger weerklinkt, versterkt door tekens, door tekens, door tekens...

Umberto Eco, il maestro, is nu een wereldberoemde romanschrijver: *De naam van de roos* en het succes ervan dat alle verwachtingen te boven ging, hebben daar de hand in gehad. Maar meester Eco is van huis uit eigenlijk wetenschapper - en niet de eerste de beste. Met talrijke serieus te nemen en beslist ook serieus genomen publicaties, met name ‘Het open kunstwerk’ en ‘Inleiding tot de semiotiek’ heeft Eco dat bewezen. Meer nog: de semiotiek, de leer van de tekens en hun samenhang, is een wetenschap waarvoor Eco nu stilaan een symboolfiguur is geworden.

I

In zijn semiotiek heeft Eco om voor de hand liggende redenen veel aandacht aan de reclame en haar strategieën besteed. Naast architectuur en film is de reclame het ‘communicatieve veld’ waarop meester Eco zijn theorie van de tekens, hun harmonische en logische samenhang demonstreert. Zijn reclamesemiotiek behoort dan ook tegenwoordig tot de meest harmonische en logische modellen die ons voor een analyse van comsumptielust en koopprikkels ter beschikking staan.

Natuurlijk is er van Eco's reclametheorie meer dan alleen een ondertoon in *De naam van de roos* doorgedrongen. Bijna alle thema's van zijn ideeën over maximale verkoop- en winstresultaten vinden we terug in de verteltrant, de stijl, de opbouw van de hoofdstukken en de strategie waarmee de lezer wordt rondgeleid. We willen niet zover gaan om aan te nemen dat *De naam van de roos* een literaire omzetting van de reclamesemiotiek is, ook willen we er niet over discussiëren wat bewust en wat onbewust in het boek doorwerkt. We willen er alleen niet aan voorbijgaan dat de auteurs van de semiotiek en die van *De naam van de roos* dezelfde zijn en we willen aantonen dat er een paar opmerkelijke parallellen zijn. In zijn boek *Naschrift bij De naam van de roos* gunt de toonaangevende semioticus ons een blik over zijn schouder - althans hij doet alsof. Op een gezellige babbeltoon geeft hij ons een verslag van de voorbereiding en het ontstaan van de roman, vertelt nu eens een bescheiden anekdote en komt dan weer terloops met een nieuwe formulering op de proppen om uiteindelijk dan toch nauwelijks iets te verraden.

De geheime verleiders die Eco conform alle wetten van de markteconomie, maar ook volgens die van de literaire esthetiek in zijn roman heeft verankerd, zullen we daarom aan een iets nauwkeuriger beschouwing onderwerpen. Dat we hierbij op zijn semiotiek en het *Naschrift* terugblikken, is niet alleen onvermijdelijk, maar het is wel degelijk de bedoeling dat er bruggen worden geslagen door het onuitgesprokene uit te spreken.

II

Laten we eerst een blik op Eco's theorie van de reclamesemiotiek werpen, die hij vrijwel geheel met behulp van de retorica definieert.

Semiotiek is, volgens Eco, de leer van de wereld der signalen. De tekens, symbolen en signalen van de wereld, en vooral hun hechte samenhang, spreken een taal. De tekens (en hun samenhang) brengen allerlei boodschappen over, codes genaamd: esthetische, dwingende, propagandistische... en vele andere waarover we het hier nu niet zullen hebben. De dwingende, dus de in verleiding brengende boodschap, is de retorica. Op de zogenaamde apodictische rede, die door de meest strenge logisch-inhoudelijke basisvoorwaarden en even strenge technieken van het concluderen wordt bepaald, volgt de zogenaamde dialectische rede, die met waarschijnlijkheden en minder strenge formele voorwaarden werkt. De retorische rede gaat ook van waarschijnlijkheden uit, maar werkt met haar mogelijkheden tot het concluderen (syllogismen en enthymema) meer naar een emotionele dan naar een rationele goedkeuring toe. De retorica namelijk, de kunst van het overreden, het verbale instrument om in verleiding te brengen, is slechts tot op zekere hoogte een instrument voor het vaststellen van de waarheid. Ze maakt veeleer van haar middelen en mogelijkheden (van overtuigen tot en met misleiden) gebruik met het doel om op het moment zelf succes te boeken. Hierbij is de retorica niet alleen informatief, ze brengt dus kennis over, maar ook redundant, d.w.z. dat ze zich op iets wat bekend is beroept en dat als argument benut. Zo moet men de retorica als in tweeën gesplitst zien: als ‘generatieve techniek’ streeft ze naar een gematigde dialectiek tussen informatie en redundantie, als onuitputtelijke bron (fundus) van de argumentatietechniek maakt ze gebruik van gecodificeerde oplossingen (gezond verstand, volksgeest, spreekwoorden, vooroordelen...).

Een voorbeeld van de typische manier van argumenteren van de fundus-retorica kan zijn: ‘X moet X blijven omdat dat altijd al zo was.’ Bij de generatieve retorica zou men veeleer het volgende bewijs naar voren brengen: ‘X moet

UMBERTO ECO
DE NAAM VAN DE ROOS

X blijven omdat de factoren a, b en c er in het kader van de gegeven omstandigheden op wijzen dat X vooralsnog beter X kan blijven.'

De generatieve retorica is verrijkend en heeft een effectieve uitwerking, de fundus-retorica biedt geen enkel inzicht en is eerder paaiend. Ze berust op aloude en bevestigde verwachtingspatronen, terwijl de generatieve retorica wil overtuigen door te proberen diezelfde verwachtingspatronen onderuit te halen.

III

Eco's theorie van de reclamesemiotiek/retorica werd door hem zelf met een literaire parallel verrijkt toen de semioticus de (succes)formule en het 'verrassende' succes van de bestseller *De naam van de roos* in het al eerder genoemde *Naschrift* analyseerde. (Het succes was verrassend omdat het boek dik en niet goedkoop is en de moeilijkheidsgraad boven het gemiddelde ligt.) Helaas verzuimde de semioticus om een semiotische brug tussen *De naam van de roos* en het *Naschrift* te slaan; het trekken van een literaire parallel bleef in zekere zin sluimerend in een soort halfschaduw verborgen.

Maar toch: de dwingende kracht (om te kopen/ te lezen/ te blijven lezen), die de maestro in zijn roman heeft ingebouwd, zou men beslist als een literair-strategische pendant van zijn idee van reclamemaken kunnen beschouwen.

We willen nu een iets aandachtiger blik op het *Naschrift* werpen en zo vrij zijn om enkele parallellen met Eco's reclameretorica te trekken.

We zullen de afzonderlijke hoofdstukken van het *Naschrift* in de volgorde van het boek en onder dezelfde titels de revue laten passeren. Daarbij moeten we steeds de volgende gedachte voor ogen houden: 'Indien het literaire boek koopwaar, een produkt, is, dan zijn verteltrant, opbouw, stijl en techniek wezenlijke bestanddelen/aspecten van de motivering om het te kopen.'

De titel en de betekenis

Waar alle schoonheid vervaagt, blijven, aldus Eco, alleen nog naakte namen. Een roman moet een naam hebben, maar die 'titel' is al een sleutel naar de betekenis. Eco vindt suggestieve titels (*Oorlog en Vrede*), maar ook die waarin de naam van de held voorkomt (*David Copperfield*) ongepast, omdat het een aan de interpretatie richting gevende inmenging van de auteur is.

De naam van de roos zou oorspronkelijk 'De abdij van de misdaad' heten, maar Eco verwierp die titel omdat hij er niet de kopers van actie-verhalen mee wilde aanspreken. De roos is daarentegen een symbool met zoveel betekenissen dat ze geen symbolische waarde meer heeft. Zo wordt de lezer in alle mogelijke (dus in geen enkele) richting(en) geleid.

Naar aanleiding van zijn individuele manier van lezen ontdekt de lezer in ieder boek betekeniseffecten waaraan de auteur niet heeft gedacht. De lezer is in die zin medeproducent van de tekst omdat elke tekst betekenisverbanden, persoonlijke

interpretaties en meervoudige inhoudelijke vertakkingen bevat waar de auteur in het gunstigste geval bij benadering enige vat op heeft, maar die de lezer al naar gelang zijn manier van lezen in verschillende vormen en mate van diepgang kan herkennen. Als getuigenis van deze grote verscheidenheid aan symboliek en zijn dynamische rondedans noemde Eco zijn roman *De naam van de roos.*

Ook de naam van een produkt geeft een eerste informatie over de inhoud. En desondanks is de naam van iets beslist niet altijd zo uitgedacht dat hij objectief over de inhoud informeert. Juist de (niet toevallige) vaagheid van de naam, de klank en de associatieve waarde zijn belangrijke en vaker gebruikte instrumenten ten dienste van de overreding. Waarom zou je de consument daadwerkelijk informeren als hij met die vaagheid ook tevreden is?

Het proces vertellen

Wat is het zo vaak genoemde ‘poëtische effect’? En: hoe slaag je erin het te bewerkstelligen? Een tekst is literair, dat wil zeggen heeft een poëtisch effect wanneer hij elke lezer tot nieuwe lezingen en het zoeken naar nieuwe zinsverbanden aanzet zonder ooit helemaal uitgeput te raken. Daarbij komt dat een tekst (de materie) weliswaar aan geheel eigen natuurwetten gehoorzaamt, maar tevens de herinnering aan de cultuur waarmee hij belast is, met zich meedraagt. Ieder afzonderlijk woord, iedere zinswending is al in talloze andere contexten gebruikt en beschikt daardoor over een onuitputtelijke rijkdom aan nauwelijks controleerbare associatieve mogelijkheden. De auteur moet beide naar beste vermogen voor ogen houden en alle regels van de kennis van het proces en het effect van zijn werk in acht nemen.

Voor wat deze wederzijdse afhankelijkheid tussen het gehoorzamen aan eigen natuurwetten en de van buiten inwerkende cultuur betreft, kan worden opgemerkt dat ieder produkt logischerwijze met het oog op de actuele produktiemogelijkheden en de potentiële markt wordt vervaardigd. Het is daarbij absoluut noodzakelijk dat je de (onbekende) klant, zijn ervaring met de markt tot dan toe en zijn verwachtingen van het produkt op zijn minst bij benadering kan inschatten, want: die potentiële markt is weer de som van afzonderlijke individuen, hun wensen, behoeften, verwachtingen, projecties, enz. Het produkt is aan de ene kant dus exact datgene wat het daadwerkelijk is en aan de andere kant is het in hoge mate ook datgene wat men ervan verwacht dat het is.

Het effect van het werk verhoudt zich tot het boek als ‘dat wat het produkt belooft’ tot het produkt.

Natuurlijk, de middeleeuwen

De mens is sprekend dier van nature (‘animal fabulator’). Eco schreef *De naam van de roos* omdat hij zin had om een monnik te vermoorden, het liefst met vergif. (Ook hier getuigt meester Eco heel bescheiden van het feit dat hij door Aristoteles is beïnvloed: deze gaat er in zijn ‘catharsis’-theorie van uit dat de kunstenaar zich bij het wer-

ken aan zijn kunst losmaakt van zijn angsten, verboden wensen en deprimerende gedachten.) Het verhaal speelt niet alleen in de middeleeuwen omdat dit tijdperk Eco's denkbeeldige dagblad is en hij zich daarin goed thuisvoelt. De reden is veel meer dat middeleeuwse symbolen, signalen, mythen enz. in de architectuur, maar ook in de volksgeest op een mystieke wijze bewaard zijn gebleven. Het verleden, de klassieken, zijn ook in de reclame geliefd omdat ze rijkelijk van meestal positieve associaties zijn voorzien: het oude wordt over het algemeen als een natuurlijke autoriteit gezien die zijn waarde door continuïteit en duurzaamheid heeft bewezen. Het feit dat Caesar en de bijbel de meest gebruikte bronnen voor reclameslogans zijn (‘Ik kwam, zag en kocht X’, ‘In den beginne was de confectiekleding van Y’) is hier een goed voorbeeld van. Maar ook de tegenwoordige mode om in het kader van een ecologische wereldbeschouwing rauwkost te eten en de hernieuwde belangstelling voor müsli-produkten (‘terug naar de natuur’) wijst in diezelfde richting.

Het masker

Eco nam een middeleeuwse kroniekschrijver als masker, omdat hij op deze manier - als beginnend verteller - kon schrijven zoals men dat in de tijd van de kroniekschrijvers had kunnen doen. De maestro maakt uit de nood dus een heel bijzondere deugd, doordat hij zijn gebrek aan een vloeiende, moderne stijl van schrijven niet alleen goed maakte door de hem veel meer vertrouwde stijl van de middeleeuwers te hanteren, maar die zelfs tot een extra charme uit te bouwen.

En: conform het principe dat boeken altijd andere boeken bevatten (‘De weerklank van de intertekstualiteit’), heeft onze auteur zijn teksten in een raamvertelling verpakt (het ontdekte handschrift). Deze weerklank van de intertekstualiteit is in *De naam van de roos* als een gecompliceerd citatensysteem in een verhaal-in-het-verhaal (de inhoud van het handschrift) verpakt.

Net zo als boeken andere boeken bevatten is ieder produkt een imitatie, modificatie en renovatie van andere produkten. Uit het mercantiele lot van vroegere soortgelijke artikelen worden met behulp van een marktanalyse conclusies getrokken over de zo ideaal mogelijke kwaliteit van ‘nieuwe’ artikelen of de vorm waarin ze worden aangeboden, en wordt het produkt dienovereenkomstig vormgegeven en op de markt gebracht. Hierbij speelt de verpakking een heel belangrijke rol. Men koopt tot op zekere (maar wel een heel hoge) hoogte eigenlijk niet het produkt zelf, maar wat de verpakking belooft. Hoewel de naamgeving van een verpakking het meest voor de hand ligt, komt Eco's spel met de raamvertellling en het verhaal-in-het-verhaal met een inwendige, immanente verpakking (een extra verlokking, een tweede belofte van het produkt) overeen.

De roman als kosmos

Het schrijven van een roman, zegt Eco, is een kosmische aangelegenheid, zoals waarover in Genesis wordt verteld. Er moest een wereld worden geschapen - tot in de kleinste details. Zelfs het aankleden van deze wereld levert op zich al de aanzet van op zijn minst één verhaal op. Door een verhaal te kiezen, legt de auteur in hoge mate ook de stijl vast. Dit alles gebeurt uiteraard met het oog op de ideale lezer, die in het hoofdsstuk *De lezer vormen* nog ter sprake zal komen.

Maar zelfs om binnen deze enigszins nauwe begrenzing relatief vrij te kunnen scheppen moet men zichzelf beperkingen opleggen. Want ook verzonnen/mogelijke werelden functioneren volgens bepaalde wetten en voorschriften. De gecreëerde/verzonnen realiteit bepaalt een groot deel van de handeling. De verteller die zijn werk serieus neemt is een gevangene van die zelf gecreëerde voorwaarden.

Op de wereldmarkt functioneert dat precies zo. De produktiemogelijkheden en -voorwaarden bepalen hun produkt en de koper ervan; de koper en zijn koop, resp. nietkoop bepalen het voortbestaan en de verdere ontwikkeling van het produkt, enzovoorts, waarbij de producent zelf al veel juridische en mercantiele, maar ook produktie-technische regels krijgt opgelegd. De keuze van het te produceren produkt is slechts een basisgegeven; voor wat de rest betreft is de producent een gevangene van de door dit basisgegeven bepaalde voorwaarden.

Wie spreekt er

Dat het verhaal in de middeleeuwen speelt, veroorzaakte voor wat de dialogen betreft een probleem. Wie sprak wanneer en hoe sprak hij dan? Eco oriënteerde zich aan ‘een narratief en poëtisch gebruik en een op aria's gebaseerd recitatief dat in de middeleeuwen niet onbekend was. In deze taal liet hij de grijsaard Adson de belevenissen van de jonge Adson vertellen. Deze strategische zet maakt het hem mogelijk beiden te laten vertellen: de oude beschrijft nogal wat zonder het te begrijpen en maakt het juist daardoor voor de lezer begrijpelijk, namelijk dat wat wordt verteld evenals dat wat de grijsaard Adson van het vertelde niet begrijpt. Zo wordt het boek ook leesbaar voor degene die Eco de ‘minder ontwikkelde lezer’ noemt: dat wat niet zo snel begrijpelijk is wordt door de manier waarop het wordt verteld begrijpelijk gemaakt. Sterker nog: de minder ontwikkelde lezer vereenzelvigt zich met de onschuld van de verteller en voelt zich verontschuldigd, ook al heeft hij niet alles begrepen. Eco stelt zich met een knipoog aan de kant van de lezer door hem alles te verklaren en te doen alsof het hem niet opvalt dat de ander hem anders niet zou begrijpen.

De vaagheid en de dubbelzinnigheid van de reclametaal kunnen op een dergelijk effect bogen. Ongeacht het betekeniseffect dat op degene die de informatie opneemt inwerkt, is het aan de ene kant altijd een compliment aan hem (dat hij het heeft begrepen) en aan de andere kant wordt er altijd iets positiefs, lovends over het produkt gezegd. Het compliment voor degene die de reclame opneemt en het compliment voor het produkt dat wordt aangeprezen staan zo (in het bewustzijn van degene die het opneemt) vlak naast elkaar; de identificatie is groot.

De consument als zogenaamde medeplichtige is bestanddeel van de potentiële doelgroep geworden.

De praeteritio

In *De naam van de roos* beschrijft Eco een complexe wereld die tot het verleden behoort en waarover veel mensen maar weinig weten, de meesten eigenlijk haast niets. Desondanks werd het boek door veel mensen gelezen wie dit soort literatuur normaal niet aanspreekt. Dit ligt voor een groot deel aan een retorische techniek in Eco's vertelstijl, waarbij hij Adson als verteller laat optreden: hij vertelt de historisch minder ontwikkelde lezer alles wat van belang is om het verhaal te kunnen begrijpen door Adsons narratieve stijl te baseren op de figuur in het denken die praeteritio heet.

De praeteritio, een van de 1121 retorische figuren, functioneert aldus: je zegt of schrijft dat je over een bepaalde zaak, waarover je het al lang hebt, helemaal niet wilt praten, terwijl je er vervolgens - en meestal uitvoerig - op doorgaat. (Vooral in de politiek wordt er vaak van de praeteritio gebruik gemaakt.)

De lezer valt dit over het algemeen niet op, omdat er in het alledaagse taalgebruik maar al te vaak verkorte vormen van de praeteritio voorkomen die juist omdat ze zo gebruikelijk zijn niet meer opvallen. (Bijvoorbeeld zinswendingen als ‘om nog maar te zwijgen over...’) Als het de lezer toch opvalt dat er over iets wordt gesproken waarover eigenlijk niet zou worden gesproken, dan is er meestal een reden om daar blij om te zijn. Deze in de interdisciplinaire wetenschappen vaak gebruikte variant van de praeteritio weet de wetenschapper Eco uiteraard ook heel slim in de praktijk te brengen. (Zo wordt de allang vriendelijk gestemde lezer geleidelijk tot medeplichtige van zijn gedachten gemaakt. Als de lezer dat merkt, neemt zijn identificatie nog toe, merkt hij dat niet, dan beschikt hij toch over alle noodzakelijke kennis om verder te lezen, om een prooi van de tekst te blijven!) De retorica van de reclame maakt niet alleen graag van de praeteritio gebruik: ‘Dat XYZ die-en-die voordelen biedt weet iedereen, maar wist u ook...’, maar ze kent en gebruikt nog twee andere figuren uit de schatkist die zeer nauw met de praeteritio verwant zijn. De eerste heet ‘reduplicatio per explicationem’, vrij vertaald: ‘verdubbeling door accentuering’: ‘U kunt gerust zijn...’, ‘Wij bieden u...’, ‘Beloofd is beloofd’. Er wordt slechts een extra nadruk gelegd op wat toch al in de reclameboodschap besloten zit - en geeft deze juist daardoor gezag. De andere retorische figuur heet ‘comparatio obscuritas’, wat zoiets betekent als ‘verborgen vergelijking’: aangezien een rechtstreekse vergelijking met concurrerende produkten niet is toegestaan, gebruikt men de verborgen vergelijking: ‘XYZ - Daar kan niets tegen op!’ of ‘ABC - kent u iets beters?’

De lezer vormen

(Nogal dubbelzinnig, nietwaar?) Wie schrijft denkt aan de lezer. Een auteur kan terwijl hij schrijft aan een ‘empirisch aanwezig publiek’ denken - of door middel

van de tekst zijn ideale lezer vormen en hopen dat zijn boek bij zoveel mogelijk mensen van het door hem gewenste lezerstype terechtkomt.

Het verschil ligt tussen het in overeenstemming met de marktsituatie, traditionele schrijven van planmatige literatuur (die zich na een marktanalyse aan die markt aanpast, die naar de lezer toeschrijft) en - als tegenpool - het uitdenken en realiseren van iets nieuws, een poging om met het verrassende van het nieuwe te overtuigen: het op zoek zijn naar de ideale lezer betekent aanvoelen wat de Zeitgeist met ons voor heeft en dit in een verbale vorm gieten, die de lezer het gevoel geeft dat hij dit wilde zonder dat hij zich dat bewust was. (Misschien is dat überhaupt het verschil tussen triviale en serieuze literatuur?) Eco wilde een model-lezer die een ‘medeplichtige van zijn gedachten’ zou zijn (die al eerder in een ander, maar wel soortgelijk verband ter sprake kwam). En omdat hij wilde dat de groep model-lezers zo groot mogelijk zou zijn, koos hij voor de meest metafysische vorm die de literatuur kent: de misdaadroman.

Dat is precies wat de produktontwikkelaars willen, de Zeitgeist aanvoelen.

En de reclame voor die produkten wil suggereren dat ze die Zeitgeist aanvoelen. De producent en zijn reclamemaker leven in eerste instantie van het creëren van nieuwe behoeften aan nieuwe produkten. Voor wat de bovengenoemde ‘medeplichtige van de gedachten’ betreft, kunnen we erop wijzen hoe vaak er in de reclame van ideale voorbeelden (‘Wie de wereld kent...’, ‘De vrouw van nu...’, ‘Een man van de wereld...’) gebruik wordt gemaakt. De voorgewende geestverwantschap is hier de dragende kracht van de identificatie, de identificatie is de dragende kracht van de overreding.

De metafysica van de misdaadroman

De naam van de roos begint als een detective en wordt ook als een detective voortgezet - toch is het dat niet: er wordt maar heel weinig opgehelderd, de ‘detective’ lijdt een nederlaag. De mensen houden van detectives, zegt Eco, omdat ze een avontuur van gissingen, het riskante omgaan met hypothesen zijn. Dat is ook de reden waarom het basisverhaal van de roman zich in zoveel andere geschiedenissen vertakt.

De structuur van gissingen en hypothesen wordt omvangrijker gemaakt en verdiept, de vertakkingsmogelijkheden verdichten zich. De lezer als consument herkent dan ook al heel snel dat hij hier verschillende verhalen in één heeft.

Opnieuw zijn we bij het gegeven dat de verpakking de inhoud maakt, doordat ze een bepaald produkt belooft - maar hier slechts secundair; primair geldt: het avontuur van gissingen is een wezenlijke prikkel om het produkt boek te kopen. De koper/lezer begint een spel, waar hij psycho-dynamisch bij betrokken wil zijn - op zoek naar zijn (stille, want er zijn geen getuigen) bevestiging. Of de koop, dus het spel, de moeite waard is geweest, zal pas later blijken. Zo is ook de koop en het uitproberen van een artikel een soort spel met de riskante hypothese: in hoeverre komen de eigen voorstellingen en de wensen

en verwachtingen die het produkt door iets te beloven opriep, overeen met het daadwerkelijke produkt?

Het feit dat Eco zijn basisverhaal in verschillende andere vertakt, maar vooral zijn verklaring dat hij de lezer als consument daardoor meer biedt, lijkt sterk op een reclamekreet: ‘Meer waar voor uw geld!’ Eco zou dat uiteraard eleganter uitdrukken, bijvoorbeeld: ‘Mijn labyrint is ingewikkelder dan dat van de concurrentie.’

Het vermaak

Eco wil zijn publiek vermaken. En volgens Eco wil elke literatuur de lezer vermaken, het verschil tussen serieuze en oppervlakkige literatuur zit hem in het soort vermaak dat wordt geboden. Aangezien de moderne roman geprobeerd heeft het vermaak in de plot te onderdrukken en in de plaats hiervan stilistisch tracht te vermaken, zag Eco hier zijn kans om juist door middel van het plot te boeien. Want: alles wat op een gegeven moment niet acceptabel meer is kan als een ‘nieuw’ kostelijk amusement worden herontdekt.

De aantrekkelijkheid van produkten, maar vooral de aantrekkelijkheid van de produkten die niet existentieel noodzakelijk, maar voornamelijk vrijetijds- en luxe artikelen zijn, schuilt in de eerste plaats in de ‘escapistische’ mogelijkheden die ze bieden, mogelijkheden om het normale en banale van het dagelijkse leven en/of eigen problemen te ontvluchten. Daarvoor is - in het geval van het produkt boek - een boeiende handeling eerder geschikt dan een aaneenschakeling van stilistische bijzonderheden. Een zo exact uitgeknobbelde parallelle realiteit als in *De naam van de roos* is een ronduit ideale ondergrond voor het bieden van verstrooiing en afleiding van de kleine ongemakken van het dagelijkse leven en de grote druk van problemen.

Het ‘nieuwe’ plezier in iets dat voor kort nog niet-acceptabel was doet weer denken aan de schommelingen van het consumptiegedrag in de loop der tijden. Produkten als suikerbietsiroop en zemelen die vanwege hun associatie met het voedsel in de oorlogsjaren bijna dertig jaar lang van de markt waren verdwenen, worden tegenwoordig niet alleen gezond maar ook weer heel lekker gevonden.

Een Middeleeuwse omgeving anno 1986

Post-modernisme, ironie, leesplezier

Eco legt er de nadruk op dat een boek altijd uit andere boeken bestaat, dat schrijvers - bewust en onbewust - handelingen, situaties en de problematiek uit dat wat zij zelf lazen in hun boeken laten doorwerken. Zo heeft de maestro van zijn roman bewust een compositie van citaten en citaten-van-citaten uit de wereldliteratuur gemaakt.

Op de wereldmarkt existeert een vrijwel geheel automatisch mechanisme dat verfijnt en verbetert; naar aanleiding van de inwerking van ervaringen uit het verleden wordt ieder produkt voortdurend gemodificeerd. Gebeurt dat niet, dan is dat alleen omdat de laatste modificatie voor de markt nog sterk genoeg lijkt ('nul-modificatie').

Zoals de spreektaal in een bepaalde periode van meet af aan en onverbiddelijk een bestanddeel van de individuele stijl van iedere auteur in die periode is, zo zijn ook de kennis en de technologie van onze tijd doorslaggevende voorwaarden voor de vorm van de huidige produkten.

De historische roman

Op de hem dikwijls gestelde vraag: 'Met welk van je personages identificeer je je?' antwoordde Eco: 'Met de bijwoorden.' Hij voegt er aan toe dat dat logisch is, dat doet toch iedere schrijver. Hij koos voor de vorm van de historische roman 'omdat de middeleeuwen onze kinderjaren zijn', omdat datgene wat fictieve personen in het verleden hebben kunnen zeggen, nu ook kan worden gezegd.

De reclametaal probeert bijwoorden tot op zekere hoogte te vermijden om niet als een marktschreeuwer over te komen. Desondanks blijft het met andere middelen beschrijven van de eigenschappen van een produkt een wezenlijk onderdeel van de taak van de reclame. Door dat 'de middeleeuwen als onze kinderjaren' realiseert men zich hoe vaak de reclame aan mystiek en archetypisch denken/geestelijk bezit appelleert. En dat Eco zich alle moeite heeft getroost om een compositie van citaten in elkaar te zetten die niet alleen in de middeleeuwen geldig waren, maar ook tegenwoordig nog en - zo hoopt hij - dat ook in de toekomst nog zullen zijn, komt al heel dicht bij de grote wensdroom van de industrie, de actualiteiit van het produkt.

IV

Als we dit alles voor ogen houden, evenals de volgende woorden van Umberto Eco: '...verlangde ik er vurig naar dat zich een lezersfiguur ging aftekenen die na het ondergaan van de initiatie mijn prooi werd, oftewel prooi van de tekst, en die niets meer dacht te willen dan wat de tekst hem bood', dan wordt duidelijk waarom men

er van uit moet gaan dat ook het literaire boek koopwaar is, een produkt, waarbij de instelling en opbouw, stijl en retorica de belangrijkste factoren zijn die het kopen ervan stimuleren.

V

P.S. Het is merkwaardig dat Eco zo weinig over zijn model van de reclameretorica in zijn *Naschrift* heeft willen zeggen. Misschien omdat hij zichzelf dan had moeten prijzen dat hij de grondbeginselen van de semiotiek zo vakkundig als persuasieve middelen in zijn roman heeft verwerkt. En: hij hoeft dat ook helemaal niet te doen, want dat doen anderen wel voor hem.

P.P.S. De strategie van de roman is geheel volgens Eco's opvattingen generatief-retorisch. De figuren stammen niet uit een reeds existerende fundus van gecodificeerde oplossingen. Ze maken weliswaar voor een deel gebruik van het vanouds bekende, maar uitsluitend om het in nieuwe contexten te plaatsen. Verder streven de figuren met behulp van interactieve verrassingen en verrassende interacties naar het overbrengen van kennis - tot ze in dit enorme labyrint de sleutel voor deze sleutelroman worden... De retorica is hier beslist het onderuithalen van verwachtingspatronen.

Kees Kuik
Tussen woede en wanhoop
Dagboek van Margaretha Ferguson 1948/1984

Op 3 november 1957 is Margaretha Ferguson aanwezig op een bijeenkomst ten huize van Jan en Annie Romein, waar prof. Wim Wertheim, met wie ze bevriend is, een causerie houdt over een reis naar India, Indonesië en China. Naar boven geloodst over een verveloze houten trap, zit ze in meer dan één opzicht ongemakkelijk op een bank temidden van de 'de leidinggevende intellectuele linkse Amsterdamse elite'. Het boeiende maar nogal gekleurde betoog van Wertheim en het verontwaardigde verhaal van Annie Romein over mensen, die pas bevrijd uit het Jappenkamp, vroegen om make-up sets en zijden pyama's in plaats van om degelijk ondergoed, brengen haar in een recalcitrante stemming. Ze droomt weg naar 'dronken in de soos hangen met planters die over hun koelies als vee praten. Omdat ik voel dat ik nergens bij hoor'. Als ze dit schrijft is Ferguson zevenendertig jaar en houdt al ruim negen jaar een dagboek bij. Bij gelegenheid van haar vijfenzestigste verjaardag, najaar 1985, verscheen *Brief aan niemand, dagboekfragmenten 1948-1984.* Na het *Geheim dagboek* van Hans Warren opnieuw een Nederlandse schrijver die ertoe komt een *journal intime* te publiceren. Weliswaar levert Ferguson zich niet zo onvoorwaardelijk uit als de Zeeuwse dichter bezig is te doen, maar in de literatuur moeten we toch terug tot de romans van Couperus om een Haagse dame te vinden die zich even gedetailleerd laat bekijken.

De uitwendige geschiedenis in de periode die dit dagboek beschrijft, is weinig opwindend en gauw verteld. In 1948 woont Ferguson met haar dochtertje in Utrecht. Ze is uit Nederlands-Indië gekomen, waar ze tijdens de oorlog drie jaar in een Japans kamp heeft doorgebracht. Daarover gaat het eerder verschenen dagboek *Mammie ik ga dood.* Een behandelende psycholoog raadt haar aan opnieuw een dagboek te gaan houden 'om de kloof tussen u en de wereld' te dichten. Nog hetzelfde jaar gaat ze terug naar Indië, waar het vastgelopen huwelijk met een scheepsofficier schipbreuk lijdt. In 1951 is ze opnieuw terug in Nederland en vestigt zich met haar tweede man en twee kinderen in Den Haag, waar ze de hele verdere periode die het dagboek bestrijkt blijft wonen. Die lokale stabiliteit betekent niet dat het de schrijfster ook geestelijk goed gaat. Rusteloosheid is een van de kenmerken van dit dagboek.

Een greep uit de inhoud

Waarover gaat het in die honderden notities? In het begin vooral over eenzaamheidsgevoelens in een zeemanshuwelijk op een afgelegen plek in het naoorlogse Indië-Indonesië. Voorgoed terug in Nederland nemen aspiraties om te schrijven en te publiceren een belangrijke plaats in. Als het daar eindelijk van komt, blijft dat literaire werk een geregeld terugkerend onderwerp. Daarnaast lektuur, vooral van buitenlandse schrijvers: Henry Miller, Aldous Huxley en de hooglijk bewonderde Virginia Woolf. Poesjkin en Dostojevski worden in het Russisch gelezen en later is Proust een favoriet. Van de Nederlanders: Du Perron, Vestdijk, Anna Blaman en in later jaren Jeroen Brouwers. Er zijn ook bêtes noirs; met name onder de Nederlandse essayisten en columnisten. Zowel naar Kousbroek en Komrij, als naar Rubinstein

('hekserig en aanstellerig') en Karel van het Reve ('die overschatte potsenmaker') wordt bij herhaling uitgehaald.

Vanaf het begin blijkt uit haar lektuur ook een mondiaal gerichte maatschappelijke interesse. Boeken over India, het Amerikaanse negervraagstuk en Zuid-Afrika (lang voordat iedereen zich daar druk over maakte).

Er is een grote behoefte aan vriendschappen, ontmoetingen en gesprekken. 'Het samenzijn met anderen dat me in leven houdt' en 'Ik leef op gesprekken. Ergens ben ik een vampier en voed me met mensenbloed' (4-11-57). De praatzucht neemt zulke vormen aan dat het dagboek zich meer dan eens bezig houdt met de vraag of vriendschappen er niet onder te lijden hebben, vooral ook door een uitdagende en vaak agressieve opstelling. Verzuchtingen in de trant van 'Kon ik er maar toe komen minder te praten' (25-4-56) worden herhaaldelijk geuit.

Van de omgang met vrienden wordt uitgebreid verslag gedaan. De kring bestaat vooral uit wat ze zelf noemt 'de Haagse kunstminnende bourgeoisie', waarvan de leden elkaar ontmoeten op muziek- en voordrachtavonden. Min of meer hechte banden zijn er met de muziek-familie Andriessen, de voordrachtkunstenaar Albert Vogel, de schrijfsters Hella Haasse en Aya Zikken en met Josine Meyer (die van de correspondentie met Gerard Reve)... Ik merk dat ik bezig ben de zee in een kuiltje te scheppen. Beter is het in de voor een dagboek vanzelfsprekend disparate hoeveelheid aantekeningen enkele hoofdlijnen op te sporen en mogelijke ontwikkelingen na te gaan.

Vooraf moet er op gewezen worden, dat het dagboek zich uitstrekt over een periode van zevenendertig jaar, maar dat er geen sprake is van een evenredige verdeling van aantekeningen over die periode. Terwijl de eerste tien jaren niet meer dan zevenenvijftig bladzijden beslaan, tellen de laatste tien er tweehonderddertig. Een achttal jaren uit de middenperiode (van 1964 tot 1972) ontbreekt vrijwel geheel. Hoe zwaar de nadruk ligt op de latere jaren blijkt ook nog hieruit, dat de laatste zeven jaren meer ruimte krijgen toebedeeld dan de dertig voorafgaande sa-

men.

Schrijverschap

Een eerste hoofdlijn vormt de ontwikkeling in het al even genoemde schrijverschap. Op 10 jan. 1952 vermeldt het dagboek: ‘Wat moet ik toch doen met mijn schrijflust? Eeuwig dagboek maken?’ Een half jaar daarna: ‘(...) dat ik nog steeds verwacht eens te zullen kunnen schrijven’ (1-7-52). En na weer een paar maanden: ‘Het schrijven... het is nog niet kwijt te raken (...) Ik zie de mensen telkens in het licht van een verhaal’ (10-10-52). Een jaar later is er nog niets gebeurd. ‘Ik voel een langzame stijgende wanhoop. Kon ik maar eens iets maken, en het rondsturen, naar honderd-en-één uitgevers’ (7-8-53). De rust ontbreekt om de vele ideeën die er zijn op te schrijven, ‘en vooral de volharding om iets geduldig, nederig, beitelend en schavend, enfin al die gemeenplaatsen - uit te werken’ (23-3-55). Toch komt er in de loop van dat jaar het een en ander op papier te staan en voorjaar '56 zijn vier verhalen klaar, die aan het oordeel van ‘min of meer geletterde vrienden’ worden voorgelegd. Uitspraken uit die omgeving ‘dat ze iets kan’, en de stimulerende lezing van Virginia Woolf's *A Writers Diary* helpen haar voort. Pogingen om wat gedrukt te krijgen (naast verhalen o.a. ook een artikel over Balzac en een Poesjkinvertaling) mislukken voorlopig, waarbij het teruggestuurd krijgen als minder pijnlijk wordt ervaren dan het eindeloze wachten op een reaktie van de uitgever.

Het zal nog tot juni 1958 duren voordat de verhalenbundel *Anna en haar Vader* door De Arbeiderspers voor uitgave wordt geaccepteerd. ‘Lieve God, ik dank u. Dit is het belangrijkste wat me kon gebeuren, het aller-allerbeste’ (23-6-58). Na nog weer een jaar ligt het bundeltje eindelijk in de boekwinkel en is het wachten op de kritieken.

Dat ondanks de strenge selektie die Ferguson uit de eerste tien dagboekjaren maakte, die langzame opgang naar het schrijverschap zo duidelijk is af te lezen berust niet op toeval. Het was het belangrijkste wat haar bezighield, van jongs af aan. In haar verloren gegane jeugddagboeken, zo noteert ze ergens, had ze al vaak beleden te willen leven om te schrijven.

Tot aan de cesuur in 1964 is *Brief aan niemand* grotendeels een schrijversdagboek. Maar dat betekent allerminst het relaas van een zegetocht. Daar is allereerst het geploeter op een altijd weerbarstige materie. ‘Schrijven is bepaald niet heerlijk’ (30-9-58). Wat wel heerlijk gevonden wordt is het concipiëren, het broeden op ideeën, en ook, als het verhaal klaar is, het voorlezen binnen de kring van vertrouwde vrienden. Daar komen doorgaans ook de gunstige reakties vandaan, die dankbaar worden genoteerd. Maar de officiële kritiek toont heel vaak weinig waardering of laat, nog erger, het werk onbesproken. Het dagboek registreert de teleurstelling daarover. Het gevoel van miskenning (‘misschien zit mijn enig gebrek in het tekort aan begaafde lezers’) leidt echter niet tot verbittering, zelfs niet tot ontmoediging. Wel tot afstandnemen van wat gezien wordt als tijdgebonden en modieuze vormen en normen van kritiek. Terwijl Ferguson zich op andere terreinen vaak onzeker toont, geeft ze hier blijk van een niet te schokken overtuiging. Met erkenning van de

beperktheid van haar talent, meent ze een aantal dingen te zeggen te hebben, die anderen niet of niet zo aan de orde stellen.

De aktiviteiten die ze als schrijfster ontplooit zijn talrijk. Een aantal romans en verhalenbundels, een groot aantal boekvertalingen (o.a. het zevendelige dagboek van Anaïs Nin), reisboeken, literaire kritieken en portretten in dagbladen en tijdschriften. Dit alles bezorgt haar een tamelijk grote bekendheid, zich o.a. uitend in het frequent gevraagd worden voor het houden van lezingen en het zitting nemen in commissies, panels en jury's. Terwijl haar zelf officiële erkenning onthouden wordt, mag ze wel - zoals ze ergens ironisch opmerkt - als jury- of commissielid meehelpen gearriveerde auteurs als Mulisch of Hermans opnieuw te bekronen of voor te dragen voor een toelage. ‘Klein Duimpje die de reus wat extra-guldentjes in de hand drukt’ (30-6-80).

In latere jaren dringen andere interesses de literatuur, zeker als obsessioneel onderwerp, wat naar de achtergrond. Maar helemaal verdwijnen doet ze nooit, en als op de laatste pagina van het dagboek de balans wordt opgemaakt, is toch het laatste woord weer ‘voor de enige nog bij mij passende vorm van bezetenheid: die van het schrijven’ (31-12-84).

Religie

Een tweede hoofdgedachte die zich in het dagboek laat nalezen is de ontwikkeling in het religieuze denken en voelen. Van huis uit had Margaretha Ferguson geen binding met een godsdienst. Haar vader was weliswaar van katholieke afkomst en haar moeder joods, maar beiden hadden van de religie volledig afstand genomen en hun dochter a-religieus opgevoed. Aanvankelijk is dan ook in het dagboek van religieuze overwegingen geen sprake. Maar in een wat warrige aantekening uit 1953 over niet te verdragen gedachten t.a.v. leven en dood heet het ineens: ‘Maar ik kàn niet, nu nog niet, overgaan tot religie (zoals ik het verlang, boeddhistisch getint waarschijnlijk)’ (25-8-53). In de daarop volgende jaren blijkt interesse voor paranormale zaken als spiritisme en telepathie, waarna geleidelijk aan belangstelling voor Oosterse mystiek toeneemt.

Er is het herhaaldelijk beleden geloof in het complementaire en de uiteindelijke eenheid van al het bestaande. Links en rechts in de politiek, lichaam en geest, Oosters en Westers, spiegelbeelden zijn het, geen tegenstellingen. Over yang en yin, over de groei naar een hoger bewustzijn, kosmisch besef en de vereniging met het absolute, over karma en tao gaat menige aantekening. Een veelheid aan aktiviteiten vergezelt het verlangen naar geestelijk inzicht en verlichting; van yogalessen en Tibetaanse of Javaanse groepsmeditatie (vaak in bedompte Haagse achterkamers) tot het deelnemen aan dromen-avonden en boeddhistische dagen. Soms neemt die belangstelling voor het mystiek-magische vormen aan waarbij ook van een welwillende lezer teveel gevraagd wordt. Dan geldt met name voor sommige aan *Simple Simon* ontleende

telepathische en paragnostische verhalen.

Wat bij alle ernst en gedrevenheid ten aanzien van mystieke en paranormale opvalt is dat er toch altijd ruimte blijft voor relativeren. Van religieus fanatisme is geen sprake. ‘Morgen weer yoga doen en t'ai-chi, helpt dat? Moet je zien wat dat mysterieuze en wijze oosten ervan terechtbrengt. Wat een puinhoop van armoede en ziekte en onderdrukking en wreedheid’ (23-1-80). Ferguson heeft ook oog voor het feit dat ze op allerlei bijeenkomsten doorgaans omringd is door mensen met wie ze buiten het religieuze weinig affiniteit heeft: kleinburgerlijke, onontwikkelde, vaak reactionaire lieden. Naar aanleiding van de eerste groepsmeditatie die ze meemaakt heeft ze het over poespas en ‘de tuttige verzameling vrouwen, helemaal gefundenes Fressen voor een karikatuur’ (30-8-72). Tegelijkertijd veroorzaken haar religieuze meningen en praktijken botsingen met de naaste omgeving en vervreemding van vrienden en bekenden, vooral ook door een onbeheerste getuigenisdrift. Maar ondanks alles is ze ervan overtuigd dat ‘dit’ voor haar de weg is. Vanaf het begin heeft voor Ferguson de behoefte aan religie verband gehouden met een wankel in de wereld staan. Een langs de weg van de Oosterse wijsheid willen ontstijgen aan de beperkingen van het ik, en vooral aan het lijden van het ik met zijn angsten, depressies en paniek. Vandaar de vele statements waarin uiting gegeven wordt aan het bewustzijnsverruimende besef van de betrekkelijke onbelangrijkheid van ‘dit even-in-de-tijd-gestolde-ik’. ‘We behoren allen tot het rijk van voor de geboorte en na de dood, dit is een fase’ (7-9-84). Maar na meer dan vijfentwintig jaar van toegewijde inspanning blijkt het nagestreefde ideaal van ‘buiten je ego groeien’ niet bereikt. Op 20 juli 1984 vermeldt het dagboek: ‘Wij, overgevoelige oude vrouwen, stikken in ons te zeer gekoesterde smartelijke ego. Tot nu toe heeft niets geholpen, dat wil zeggen ikzelf heb de schaal van het ego niet kunnen doorbreken’.

Politiek

Politiek-maatschappelijke situaties en verhoudingen vormen het derde onderwerp dat in het dagboek veel aandacht krijgt. Overigens niet van het begin af aan. Ofschoon de omstandigheden waarin Ferguson aanvankelijk verkeerde (ze woonde in Indonesië in de jaren waarin de onafhankelijkheid haar beslag kreeg) uitnodigde tot politieke stellingname, bevat het eigenlijke dagboek geen reflectie op dit belangrijke en emotioneel geladen onderwerp. Slechts in enkele later tussengevoegde brieffragmenten wordt gerefereerd aan de turbulente gebeurtenissen uit die jaren, waarbij opvalt dat ondanks een theoretische erkenning van het recht op onafhankelijkheid, Ferguson weinig waardering kan opbrengen voor de feitelijke aanpak door de Republik Indonesia en bepaald een afkeer heeft van het optreden van de communisten. Maar verder staat politiek in die jaren niet in het brandpunt van haar belangstelling. Ergens is sprake van ‘mijn socialistische jeugd en mijn kapitalistische volwassenheid’ (21-9-72). Het eerste slaat op het feit dat ze opgroeide in een fervent socialistisch gezin, het tweede op de lange jaren waarin ze vrijwel kritiekloos de gangbare normen en waarden van haar omgeving accepteerde. Maar daar zou verandering in komen.

Op 20 oktober 1975 is er plotseling sprake van ‘mijn maatschappelijk engagement, mijn China-betrokkenheid, mijn grondeloos diepe woede om wat macht machtelozen

aandoet'. Het zou interessant geweest zijn in het dagboek het veranderingsproces in het politieke denken van Ferguson te volgen, maar die mogelijkheid wordt helaas niet geboden. De jaren waarin die ommekeer - als bij zovelen - zich blijkbaar heeft voltrokken (de late zestiger en begin zeventiger jaren) worden in het dagboek overgeslagen of uiterst summier behandeld. Er lijkt verband te bestaan met reizen naar Rusland, Soedan en vooral naar 'het nieuwe China en het nieuwe Indonesië, waarover in een stukje verbindende tekst wordt gesproken, maar die verder buiten het dagboek blijven, omdat er aparte reisboeken over verschenen zijn.

Maar hoe onduidelijk de bronnen van de late bekering tot politieke stellingname ook zijn (Ferguson is de vijftig intussen royaal gepasseerd), duidelijk is in ieder geval dat het gaat om een fundamentele ommezwaai. Ze heeft het over 'mijn oerwoede tegenover de volwassenen, de gevestigde wereld' (11-1-76), noemt zich anarchist en verzucht: 'Hoe kan ik mijzelf verhinderen maniakaal te worden *in politicis*, betweterig, intolerant, erger nog: karikaturaal' (11-1-76). De radicalisering van de politieke overtuiging vindt plaats in dezelfde periode waarin ook de religieuze gevoelens een verheviging ondergaan en het magische denken dwangneurotische vormen dreigt aan te nemen. Tegelijkertijd is er een *outburst* van allerlei activiteiten, o.a. van schrijven en publiceren. Maar terwijl dat tij weer weg ebt en het mystiek-magische bijtijds in de hand wordt gehouden neemt het politieke denken en doen niet alleen een steeds grotere plaats in, maar wordt de stellingname ook steeds feller en militanter.

De belangstelling geldt vooral China en nog meer Indonesië, die herhaaldelijk bezocht worden en - terug in Nederland - het voorwerp zijn van allerlei samenkomsten en activiteiten. Ferguson bewondert Mao Zedong en diens revolutie en blijft dat doen als China zelf de bakens al lang weer verzet zijn. Wat Indonesië betreft, daarmee voelt ze zich tot in haar diepste wezen verbonden. Emotionele banden ongetwijfeld vanuit haar Indische jeugd, onverwerkte conflicten ook. 'Maar het gaat veel verder. Ik zie mijn betrokkenheid op Indonesië als model, waarvan ik, mits ik me er voldoende op concentreer (...) alles kan ontdekken wat ik te weten wil komen over mens en wereld' (27-5-78). Ze staat er keer op keer verbaasd over dat alles wat Indonesië betrekking heeft haar zo beroert; ze noemt het 'mijn *Es*' en 'model van bewustwording'. Ze heeft het over haar 'kruistocht (...) vóór een zelfstandig, vrij, waardig Indonesië, (...) dat nog steeds, en nu weer erger dan ooit, ondergronds moet blijven' (1-4-78). De belangstelling is niet uitsluitend politiek gericht, ze geldt ook Javaanse mystiek en Indonesische literatuur. Ze leert de Bahasa Indonesia en houdt lezingen over Indonesische auteurs. In een roman, *Elias in Batavia en Jakarta*, geeft ze gestalte aan haar ideeën over het land.

Kortom ‘wat Indonesië betreft telt alles’ (5-3-79).

Het politieke wereldnieuws, van de neutronenbom tot de verkiezingsoverwinning van Thatcher, maakt haar ‘afgrondelijk somber’, maar ook strijdvaardig. Ze neemt zitting in comité's, doet mee aan betogingen en protestmarsen. ‘Zo voltrekt zich de revolutie. Overal begint dat met vergaderingetjes in besloten kamers, via adressen schrijven, stencils, zakelijke afspraken. Via vergaderingen in grotere officiëlere ruimten, tot het de straat opgaan’ (3-2-79). De woede om zoveel onrecht, onderdrukking, waanzinnige bewapening maakt de dagboeknotities steeds grimmiger van toon. De grootste afkeer geldt de machthebbers en de overheidsterreur. Tot zelfmoordgedachten toe. ‘Als ik het niet volhoud geef ik hier vast de oplossing: haat jegens de machthebbers’ (27-3-81). Een onverholen, zij het niet kritiekloze, sympathie voor communistisch geregeerde landen gaat gepaard met een fundamentele afkeer van de kapitalistische samenleving en ‘de naar boven gekomen onderwereld die ons regeert’ (12-12-84). De klacht dat ze met haar steeds linkser wordende overtuiging veel vrienden en kennissen van zich vervreemdt klinkt niet onbegrijpelijk. Kort samengevat kan men van de drie genoemde hoofdthema's in Ferguson's dagboek zeggen, dat het schrijverschap niet alleen de oudste papieren heeft, maar ook het diepst in haar persoonlijkheid verankerd ligt; dat de gedachtenwereld van de Oosterse mystiek haar leven minder ingrijpend beïnvloed heeft dan de bedoeling was van de vele en toegewijde inspanningen in die richting; en tenslotte, dat de laat verworven linkse, sterk anarchistisch gekleurde, politieke overtuiging diepe voren in het emotionele leven heeft getrokken.

Waarom een dagboek?

In vergelijking met omringende landen worden bij ons weinig dagboeken gepubliceerd (al komt daar de laatste tijd enige verandering in) en scoren ze in de literaire waardering doorgaans laag. Literatuurpausen als Hermans en Mulisch b.v. hebben voor het genre geen goed woord over. Dat zal wel iets te maken hebben met een typisch Nederlandse hekel aan ‘het al te persoonlijke’. Dezelfde reden waarom onze beeldhouwkunst het zonder standbeelden moet doen zorgt ervoor dat in de literatuur autobiografische geschriften vrijwel ontbreken, (de serie ‘Privé Domein’ doet het dan ook met buitenlanders). Wat bewoog Ferguson om een dagboek te schrijven (en te publiceren, maar daarover straks). De aanleiding was, zoals al opgemerkt, van externe aard: ze begon er aan op psychologisch advies. Dat lijkt niet het meest geschikte uitgangspunt voor een boeiend journaal, zeker niet als de opdracht ook nog wil dat er geschreven wordt ‘over het gewoonste, meest alledaagse in uw leven’. Dat het dagboek desondanks geen psychologische *case-history* is geworden komt omdat Ferguson zich gelukkig niet aan de opdracht heeft gehouden. Als zij eind 1955, na een onderbreking van enkele maanden, haar dagboek opnieuw ter hand neemt en zich afvraagt wat het voor haar betekent, is de psycholoog als opdrachtgever uit het zicht verdwenen en staan persoonlijke motieven op de voorgrond. ‘(Ik) wil proberen om geheel vrijuit te schrijven (...) het komt mijzelf voor dat ik mijn oordelen en smaken in grote mate laat beïnvloeden door het feit dat ik het prettig vind om mensen te kennen (artiesten en zo, van dichtbij) en dat ik daardoor toch dikwijls níet

eerlijk ben (...). Het (dagboek) moet toch iets gaan betekenen als een tweede, meer eigen en ongebonden leven' (1-11-55). En even verderop in dezelfde aantekening is sprake van 'uitlaatklep voor toch altijd aanwezige onzekere en agressieve gevoelens'.

Andere motieven blijken ook een rol te spelen, zoals de bij herhaling genoemde 'dienst aan het nageslacht. Ik denk dat er toch veel instaat wat mensen later zullen willen weten.' Maar 'het gaat (ook) om helderheid verkrijgen, gevoelens uiten, je aan je eigen haren uit de put hijsen' (25-1-84). Tegen het einde houdt Ferguson zich nog een keer uitvoerig bezig met de vraag waarom ze een journaal bijhoudt. In een kennelijk voor de vuist weg geformuleerde opsomming passeren zowel oude als niet eerder genoemde beweegredenen de revue. 'Ik schrijf gewoon dagboek omdat ik er immense behoefte aan heb, en omdat ik het voel als een vorm van verantwoording afleggen, en als praten met mijzelf, en registreren wat er in en om mij gebeurt, en als een poging mijn bewustzijn onder de oppervlakte te drijven, en om zoveel gesprekken, opmerkingen, inzichten, voorvallen, gevoelens - niet te vergeten althans te kunnen terugvinden; en ook nog wel als een brief aan onbekenden-van-later, mochten die zich voor mij interesseren. En ook wel schrijf ik dagboek om dingen op papier te zetten die niet gezegd kunnen worden' (17-7-84)'.

Dat een dagboek zoveel verschillende doelen moet dienen is niet ongewoon. Proberen we in die veelheid enige ordening aan te brengen dan blijken twee groepen mo-

tieven onderscheiden te kunnen worden. Op de eerste plaats heeft het dagboek voor Ferguson een - wat men zou kunnen noemen - therapeutische funktie. Trefwoorden die in die richting wijzen: uitlaatklep, zelfkennis, helderheid verkrijgen, verantwoording afleggen, aan eigen haren uit de put trekken, het bewustzijn onder de oppervlakte drijven. Daarnaast dient het dagboek een meer zakelijk doel: registreren om niet te vergeten, dienst aan het nageslacht, en - wat ergens genoemd wordt penoefening of kanaal naar het echte schrijven.

Tezamen vormen deze motieven een vrijwel volledige kollektie gangbare drijfveren tot dagboekschrijven. Interessant is daarom vast te stellen welke van de bekende motieven niet genoemd worden. Robert A. Fothergill, die de ontwikkelingsgang vn het Engelstalige dagboek heeft beschreven ('*Private Chronicles*' London 1974), onderscheidt twee hoofdklassen van redenen om een dagboek te houden: *profit and pleasure*; omwille van het nut of om er plezier aan te beleven. Alle bij Ferguson genoemde motieven vallen onder de noemer *profit, utility.* Dagboekhouden omdat het leuk is om te schrijven, of - een favoriete reden bij veel diaristen - om in latere jaren genoegen te vinden in een schat aan vastgelegde herinneringen, geldt kennelijk niet voor Ferguson. We horen nooit van onverplicht teruglezen in het eigen dagboek of van min of meer nostalgisch herinneringen ophalen. Melancholie om wat voorbij is kent Ferguson niet.

Publikatie van dagboeken

Eeuwenlang waren dagboeken niet voor publikatie bestemd. De vroege, zeventiende en achttiende-eeuwse intimist (schrijver van een *journal intime*) dacht niet in de negentiende eeuw het gangbaar werd posthuum dagboeken geheel of gedeeltelijk te publiceren, gingen diaristen er rekening mee houden dat ook hun journaal ooit openbaar gemaakt zou worden. Pas in onze eeuw begonnen dagboekschrijvers zelf hun journalen in het licht te geven en werd het dagboek een apart literair genre met een wat gecompliceerd karakter: een in principe geheim geschrift dat niettemin de openbaarheid zoekt. Toch is die ontwikkeling niet onbegrijpelijk. Ook iemand die niet van plan is zijn dagboeknotities uit handen te geven, zal alschrijvend-voor-zichzelf-alleen de gedachte dat een ander over zijn schouder meeleest moeilijk kunnen onderdrukken.

Bij Margaretha Ferguson is die gedachte aan andere lezers al in een vroeg stadium aanwezig. Op 1-11-55 noteert ze: 'Niemand schijnt het echt te menen, wanneer hij al schrijvende verklaart dat hij nooit door een ander gelezen wenst te worden. Ik verklaar dat zelfs niet, maar ik ben er steeds minder van overtuigd dat mijn schrijven de moeite waard is om door iedereen gelezen te worden. Maar helemaal heb ik de hoop nog niet opgegeven'. Vijfentwintig jaar later klinkt het zelfverzekerd: 'Het dagboek zo te schrijven dat het bewust gericht raakt op publikatie' (30-3-80). Niemand verwacht van een dagboek ijzeren konsekwentie van opvattingen en zelfs krasse tegenspraken moeten het er in elkaars nabijheid kunnen uithouden. Kort na de vorige aantekening lezen we dan ook: 'Dagboekschrijven is praten met mijzelf. Als ik wist dat iemand het zou lezen kon ik het niet meer voortzetten' (11-11-80). Toch wint de gedachte aan publikatie het tenslotte. De redenen die daarvoor genoemd worden zijn:

dat onbekenden later mogelijk wat meer van haar willen weten; dat ze dingen die ze zelf ontdekt heeft aan anderen wil doorgeven; en tenslotte 'geldingsdrang-motieven'. Die laatste konden wel eens heel belangrijk zijn. Zelf noemt ze het bekendheid geven aan opvattingen en ideeën aan een publiek dat op andere wijze niet bereikbaar is. Daarnaast neemt bij omstreden figuren, die zich miskend of tekortgedaan voelen, de geldingsdrang ook gemakkelijk de vorm aan van zelfrechtvaardiging. *Brief aan niemand* is ongetwijfeld ook een *Apologia pro vita sua*', 'Een antwoord aan mijn kritici'.

Eerlijkheid

Dit brengt ons meteen op het punt van de betrouwbaarheid van dagboeken. Een van de aantrekkelijkheden van het genre is, dat je als lezer ervan uitgaat dat gebeurtenissen, gedachten en gevoelens naar waarheid zijn weergegeven. *'Mon coeur mis a nu*' 'Mijn hart blootgelegd' noemde Baudelaire zijn dagboekachtige aantekeningen. Gewend aan literatuur als *fiction*, als verzinselkunst, ontkomt de lezer echter niet altijd aan enige achterdocht met betrekking tot het waarheidsgehalte van dagboekinformatie. Dat geldt met name voor een journaal dat, als geautoriseerd zelfportret, door een auteur bij zijn leven wordt gepubliceerd. In ieder geval is het zo, dat onder alle vormen van literatuur (waaronder de autobiografische) van het dagboek de sterkste waarheidssuggestie uitgaat. Karel van het Reve heeft het ooit (in een lezing over non-fiction bij Tolstoj) zo geformuleerd, dat het bij een dagboek 'niet (gaat) om de *waarheid*, maar wat men in het Duits noemt de *Wahrheitsanspruch* van het geschrevene, niet of het waar *is*, maar of het *pretendeert* waar te zijn.' Dat wil zeggen: 'de schrijver neemt wat daarin staat geheel voor zijn rekening' *(Schrijvers in eigen spiegel*, Den Haag 1960).

Waarheid of liever oprechtheid bij een diarist wil niet zeggen dat hij zich volledig blootgeeft. Ferguson geeft zelf de grenzen aan waarbinnen zij zich uitlevert. 'Jean vroeg of ik werkelijk eerlijk was in mijn dagboek. Soms, maar *volledig* ben ik nooit, want als ik de bij stromen van gedachten en gevoelens moest opschrijven die tijdens het behandelen van een bepaald onderwerp door me heengaan kwam ik helemaal nooit klaar. En dan natuurlijk de pijnlijkheid van sommige verwerpelijke, verraderlijke emoties! Niet alleen zùlke blijven trouwens onbeschreven' (11-9-58). Meer dan twintig jaar later komt ze op dat thema terug. Het dagboek heet dan 'de plek waar je je zo min mogelijk laat vervormen of remmen door consideratie met welke ander dan ook. En nog verzwijg ik ook hierin veel, of zeg het anders, zachter, officiëler dan ik het voel' (11-11-80).

Ik wil nog even wijzen op een boven- en een ondergrens die bij het dagboekschrijven blijkbaar onwillekeurig in acht worden genomen. Het is bekend dat dagboeken vaker worden opengeslagen in perioden van depressie of

in sombere stemming dan op geestelijk onbewolkte dagen. ‘Fijne dagen houden dagboeken kort’ wist Walter Scott al, die zelf een journaal hield. Maar is de ellende te groot dan wordt er ook niet geschreven. Dat de hoogste toppen en de diepste dalen niet of nauwelijks in kaart worden gebracht, daarvan zijn bij Ferguson duidelijke voorbeelden te vinden. Als na een lange aanloop en vele vruchteloze pogingen het eindelijk lukt een verhalenbundel uitgegeven te krijgen, gaat de vurigste wens in vervulling. Aan de vreugde wordt op de kortst mogelijke manier uiting gegeven. ‘23 Juni 1958. Lieve God ik dank u. Dit is het belangrijkste wat me kon gebeuren, het allerallerbeste. Nu mag ik dus beginnen’. Waarna het dagboek veertien dagen zwijgt. En wat de dieptepunten betreft: ‘26 Februari 1959. Nee, nooit zal mijn dagboek een volledig beeld opleveren van ons leven. Want als ik zo gedeprimeerd ben, zo weinig plezier in mijzelf heb als de laatste weken, dan kan ik er niet toe komen om te schrijven’.

Ik noem nog twee aspecten die onderbelicht blijven in Fergusons dagboek, beide behorend tot de *inner circle* van het persoonlijk leven, nl. de erotiek en het eigen-gezinsleven. Wat het eerste betreft geeft het dagboek niet veel meer dan wat terloopse toespelingen. De enkele keren dat er wat duidelijker over gesproken wordt lijken erotiek en seksualiteit eerder een bron van droefheid dan van vreugde of plezier. Een vroege aantekening heeft het erover ‘dat de seksualiteit me dikwijls zo down maakt’ (26-7-49). En als ze, veertig jaar oud, een beetje verliefd raakt luidt het commentaar: ‘wat vreselijk dat ik dat dus zal houden - *always* - terwijl mijn buitenkant verandert en verdort - en dan toch die levendige sensaties blijven houden, wat is het vrouwenleven toch verschrikkelijk’ (27-2-61). Af en toe is er een verwijzing naar ‘*die Sexualität ...der frühen Jahre.* Maar hoe weinig daarvan in *Brief aan niemand* is doorgedrongen blijkt als Ferguson aan het eind van haar dagboekselektie bekent, dat ze in het begin ergens een tussenzinnetje heeft ingevoegd dat ze ‘een beetje verliefd’ op iemand was, ‘terwijl in het echte dagboek bladzijden en bladzijden volstaan over deze obsessie’ (4-10-84).

Dat erotiek echter niet alleen iets is van vroeger blijkt uit de altijd waakzame behaagzucht (‘één brok koketterie’ noemt iemand haar waarmee ze zich zorgen maakt over haar uiterlijk en noteert dat mannen op straat nog steeds naar haar kijken. Zestig jaar oud noemt Ferguson drie ‘aangelegenheden die mij werkelijk raken, die mijn eigen, hoogst-eigen persoonlijk welzijn raken’ (18-1-80). Een daarvan is ‘mannen’. Meer wordt er niet over gezegd. Even spaarzaam zijn de mededelingen over het familieleven. De geboorte van een kind, echtscheiding en een tweede huwelijk worden slechts in een ‘voetnoot’ vermeld. De kinderen verschijnen zelden in beeld evenals de tweede echtgenoot, (die in andere publikaties Thomas heet, maar in het dagboek Alexander wordt genoemd) en die voornamelijk optreedt als steunpilaar voor ‘mijn kolossale afhankelijkheid’.

Al zijn er grenzen aan de onthullingsdrift, dat betekent allerminst dat *Brief aan niemand* geen openhartig boek zou zijn. In dat opzicht gaat Ferguson zelfs verder dan menig dagboekschrijver bereid is te gaan.

Karaktertype

Een vraag die in verband met dagboeken wel gesteld wordt is of er een persoonlijkheidstype bestaat dat meer dan andere er toe komt een dagboek bij te houden. G.R. Hocke die in een meer dan elfhonderd bladzijden omvattend werk (*Das europäische Tagebuch*, Wiesbaden München 1978[2]) honderden dagboeken uit vier eeuwen de revue laat passeren, meent dat er niet een bepaald karaktertype is aan te wijzen dat speciaal is aangelegd op het voeren van een dagboek. Hij heeft daarbij een breed scala aan dagboeken voor ogen, lopend van objectieve kronieken tot de meest subjectieve en persoonlijke journalen. Maar het dagboek is de laatste twee eeuwen steeds meer een subjectieve, op het eigen ik betrokken aangelegenheid geworden, en ook voor Hocke is het duidelijk dat zo'n dagboek bij voorkeur geschreven wordt door iemand met, wat hij noemt, ‘een introvert, problematisch karakter’. Het zijn vooral Franse onderzoekers geweest die het *journal intime* aan een psychologische analyse hebben onderworpen. Zij grepen daarbij, na de Tweede Wereldoorlog, terug op een van de eerste moderne persoonlijkheidstheorieën, die van de Groninger filosoof en psycholoog G. Heymans, die in het eerste kwart van deze eeuw een temperamentenleer ontwierp, die hij samen met de psychiater E.D. Wiersma onderbouwde met uitgebreid empirisch onderzoek. In Nederland zijn de door Heymans onderscheiden karaktertypen lange tijd populair gebleven (de kubus van Heymans!), maar in wetenschappelijke kringen werd zijn temperamentenleer al snel verdrongen door bijna gelijktijdig ontstane andere typologieën, als die van Jung en Kretschmer.

Alleen in Frankrijk bleef, zoals gezegd, het Heymans-systeem hoog gewaardeerd en werd er o.a. gebruik van gemaakt bij de bestudering van dagboeken. Dat deed met name Michèle Leleu in *Les journaux intimes!* (Paris 1952). Zij gaat daarin uit van de drie elementaire eigenschappen of grondtrekken die Heymans typerend achtte voor iemands persoonlijkheid, te weten emotionaliteit (de mate waarin iemand onderhevig is aan gevoelens), activiteit (de mate waarin iemand gemakkelijk tot handelen komt), en primaire of secundaire functie (de korte of lange periode waarin opgedane indrukken nawerken). Door combinatie van deze eigenschappen, elk met een plus- en een minpool, kwam Heymans tot het onderscheiden van een achttal temperamentstypen: het nerveuze, sentimentele, sanguinsche, flegmatische, cholerische, gepassioneerde, amorfe en apathische type. Uit zijn enquêtemateriaal bleek Heymans dat het sentimentele type (bij wie een grote mate van emotionaliteit samengaat met een zwakke aktiviteit en een secundaire functie) een sterke neiging vertoont tot zelfanalyse en dat onder deze groep meer dan tweemaal zoveel auteurs van een persoonlijk dagboek voorkwamen dan gemiddeld bij alle groepen. De latere Franse onderzoekingen, o.a. van René Le Senne, bevestigden dit gegeven. Bovendien constateerde zijn leerling Leleu, dat naast het sentimentele type eigenlijk alleen maar onder het nerveuze type (emotioneel,

inactief, secundair) en het gepassioneerde type (emotioneel, actief, secundair) schrijvers van een intiem dagboek gevonden worden.

Alvorens het dagboek van Margaretha Ferguson op het Procustusbed van een psychologische typologie te leggen, wil ik graag vaststellen dat ik als niet-psychologische niet over de instrumenten beschik om te kunnen oordelen over de intrinsieke waarde of onwaarde beschik om te kunnen oordelen over de intrinsieke waarde of onwaarde van de theorie van Heymans. Dat is ook niet nodig zolang het model bruikbaar blijkt om dagboeken en hun auteurs te typeren.

Emotionaliteit

Uit de opsomming van persoonlijkheidstypen waaronder dagboekschrijvers bijvoorkeur gevonden worden blijkt dat een sterk ontwikkelde emotionaliteit in alle gevallen aanwezig is. Wat Ferguson betreft hoeft men niet lang te zoeken naar uitingen van die emotionaliteit. Daarbij denk ik niet op de eerste plaats aan de het hele dagboek door overvloedig gestorte tranen, maar eerder aan een aantal notities waaruit het besef van emotieve drijfveren voor het eigen handelen duidelijk blijkt. ‘Dit is wel een levenswet voor me: ik kan alleen maar dingen aanvaarden als ik ze met mijn hele leven voel, en het invalspunt is dan meestal het emotionele. En wanneer een binding op emotioneel gebied verslapt lijkt het of mijn wereld in elkaar stort, van de andere regionen gaat geen kracht uit (...). Ik geloof dat ik hierin wel een kernfunctie van mijn wezen heb ontdekt, in dit wortelen in het emotionele’ (19-11-57). Heymans stelde dat een duidelijk criterium voor een hoge graad van emotionaliteit gelegen is in de disproportie tussen aanleiding en reactie. Daarvan is bij Ferguson herhaaldelijk sprake. Wie huilend van ellende bij de t.v. wegloopt, omdat koningin Beatrix daar te zien is op bezoek bij Nederlandse militairen op oefening in West-Duitsland; wie niet langer wil leven omdat er mensen als Reagan en Luns bestaan; wie zelfs al dood wil als hij in de trein twee politieagenten een verwezen kijkende jongeman ziet opbrengen, zo iemand mag met recht het predikaat emotioneel dragen. Dat die emotionaliteit zich soms uit in lustgevoelens (b.v. bij het luisteren naar muziek), maar veel vaker in onlust, verdriet en woede is een regel die voor veel dagboeken geldt.

Secundaire functie

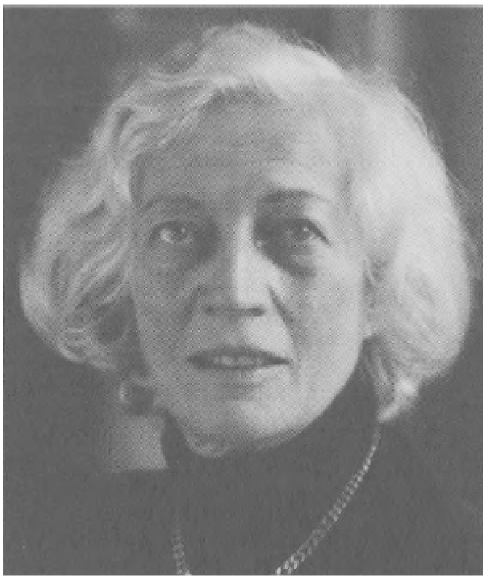
Een tweede hoofdkenmerk dat volgens Heymans bepalend is voor iemands persoonlijkheid is gelegen in het feit of opgedane indrukken een korte dan wel lange nawerking vertonen. Bij mensen die overwegend denken en handelen op grond van hun actuele bewustzijnsinhoud is sprake van een primaire functie, terwijl degenen bij wie denken en doen vooral bepaald worden door (niet meer bewust aanwezige) vroegere ervaringen een secundaire functie vertonen. Kenmerkend voor verreweg de meeste dagboekschrijvers is dat zij secundair functioneren. Die secundariteit oefent haar werking op verschillende terreinen uit. Op het intellectuele plan zorgt ze

ervoor dat ideeën en overtuigingen een sterk blijvend karakter vertonen. Zowel wat betreft haar schrijverschap als op religieus en politiek gebied is dat bij Ferguson het geval. Die vastheid van overtuiging valt te meer op, omdat ze op alle genoemde terreinen op heftige tegenstand of onbegrip blijkt te stuiten.

Duurzaamheid van affecties is een ander kenmerk van secundariteit. Hechtheid van vriendschappen noemt Ferguson meer dan eens levensvoorwaarde. Het hele journaal door blijven dan ook de namen van dezelfde vrienden genoemd worden, ook als ze intussen gestorven zijn. Nog andere constanten zijn opvallend: tientallen jaren een dagboek bijhouden valt daar evenzeer onder als het decenniën lang dezelfde flat bewonen. En wat de lange nawerking betreft, zowel de Indische jeugd, met name de neerdrukkende invloed van de ouders, als de kampervaringen hebben zware sporen achtergelaten. Indië, in geestelijk opzicht land van herkomst, blijft de jaren door zowel wrijfpaal als toetssteen.

Activiteit

De derde bepalende eigenschap uit de typologie van Heymans beweegt zich tussen de polen actief-inactief. Actief heet iemand die graag en gemakkelijk tot handelen komt, ijverig en energiek is. Het is geen eigenschap waarin diaristen, en met name de intimisten onder hen, doorgaans uitblinken. Klachten over het verspillen van de tijd en het niet aan het werk kunnen komen klinken luid op uit talloze journalen. Zou dit ook gelden voor Ferguson, dan zou haar dagboek - gezien de al vastgestelde kenmerken - een schoolvoorbeeld zijn van een *journal intime.* Maar dat is op dit punt beslist niet het geval. Op alle belangstellingsgebieden vertoont F. een meer dan gewone activiteit.



Als schrijver laat gedebuteerd, op haar veertigste, heeft ze met vijfenzestig jaar een respektabel aantal publicaties op haar naam staan. Dertien boeken geschreven en niet minder dan dertig vertaald naast veel journalistiek werk. Nog bezig aan een roman en een boekvertaling schrijft ze op 12 september 1977: ‘Nu ik nog niet echt begonnen ben aan een project, niet aan het uitwerken van de talloze ideeën voor verhalen, zelfs niet aan een vertaling, nu ik voor twee weken genoeg artikelen heb ingeleverd voor *Het Vaderland* en voor twee maanden genoeg voor BZZLLETIN, nu ik deze week wil gaan werken aan artikelen voor *Nieuwe Linie*, aan het verder leren van de Bahasa Indonesia, aan het wat systematischer gaan leren van Italiaans, aan geconcentreerd pianostuderen, en aan het uitlezen van minstens één boek en minstens honderd periodieken - ‘... En dat is dan nog alleen maar het studeerkamerwerk. Even talrijk zijn de *outdoor activities.* Echte actieven handelen niet gedwongen door beroepsplichten of andere uitwendige noodzaak, terwijl bovendien tegenslagen of mislukking niet tot ontmoediging of opgeven leiden. Bij deze algemene regel is Ferguson de voorbeeldigste illustratie.

Voor zover uit het, in meer dan één opzicht onvolledige, dagboek conclusies getrokken mogen worden, kan men vaststellen dat met de eigenschappen emotioneel, actief, secundair Ferguson behoort tot het gepassioneerde type. Het gaat daarbij om mensen die, volgens Heymans, beheerst worden door hartstochten, d.w.z. ‘door sterke en duurzame emoties en door energiek, op de bereiking van blijvende doeleinden gericht willen’ (*Inleiding tot de speciale psychologie* 2dln., Haarlem 1932[2]; waaraan ook andere gegevens betreffende de typologie van Heymans werden ontleend). All labels are lies; toch is het verleidelijk om aan de hand van Heymans en Leleu nog even verder te kijken naar wat kenmerkend genoemd wordt door gepassioneerden en hun dagboeken. Daar zijn dingen bij die ook voor Ferguson gelden, zoals een ongebreidelde praatdrang, geringe belangstelling voor kleren en eten, een neiging tot kritiseren, heftigheid van reacties en superlativisme. Maar naarmate aan het signalement van een karaktertype meer details worden toegevoegd neemt de gelijkenis met individuele ‘onderhorigen’ af. En een opmerking als van Leleu, dat onder dagboeken geschreven door gepassioneerden opmerkelijk veel vrouwen voorkomen (zij noemt o.a. Sophie Tolstoj, Marie Bashkirtseff, en Anne Frank) is weinig relevant, wanneer voor ieder van de genoemden een andere verklaring gegeven wordt.

Vergelijking

Lezend in *Brief aan niemand* moest ik herhaaldelijk denken aan de dagboeken van een andere eigentijdse diarist, de Duitse schrijfster Luise Rinser. De overeenkomsten zijn frappant. Rinser, die dit jaar vijfenzeventig is geworden, heeft een groot aantal romans, verhalen, jeugdboeken en beschouwingen over allerlei onderwerpen op haar naam staan. Evenals Ferguson publiceerde ze een dagboek over haar gevangenschap tijdens de Tweede Wereldoorlog (ze wachtte als politieke gevangene onder Hitler op haar doodvonnis). Van haar dagboeken sinds 1967 geeft ze regelmatig delen in het licht. Vertaald is in ieder geval het eerste deel: ‘**In aanbouw. Een soort dagboek 1967-1970,** (Den Haag 1971).

Ook Rinser is een radicale socialist die in haar afkeer van de bestaande orde in de westerse wereld woedend uithaalt tegen vertegenwoordigers van die orde, van regeringsleiders tot politieagenten. Zoals Ferguson zichzelf de Zuidmolukse kapers hoorde verdedigen, zo verborg Rinser haar sympathie niet voor de R.A.F.-terroristen. Waar Ferguson de angst uitspreekt maniakaal te worden in politicis, schrijft Rinser: ‘Zum Teufel. Kan ik dan niets meer onbevangen bekijken, zonder politieke verbittering’ (**Kriegsspielzeug. Tagebuch 1972 bis 1978!**, Frankfurt am Main 1979). Dat beiden fel geattaqueerd worden op hun standpunten komt ongetwijfeld ook omdat zij door sekse, leeftijd en sociale status niet voorbestemd lijken tot zulk radicalisme. Ferguson geeft af op ‘de schemata der gehersenspoelde intellectuele westerse bourgeoisie’. Hetzelfde ‘Gehirnwäsche’ gebruikt Rinser om een openbare mening te kapittelen die uiterst negatief geprogrammeerd is op woorden als ‘Communisten’ en ‘linkse intellektuelen!. Beiden hebben speciale sympathie voor gevangenen en hielden voordrachten in gevangenissen. Overeenkomstig zijn ook hun mondiale belangstelling en reislust; maar de vele lange en verre reizen worden niet zozeer als toerist gemaakt; het zijn vooral verkenningstochten met een voorkeur voor landen waar linkse regimes bezig heten aan de opbouw van een betere maatschappij. Wat China is voor Ferguson, is Noord-Korea voor Rinser.

Even opvallend zijn de overeenkomsten in religieuze overtuiging. Hoewel Rinser van katholieke afkomst is en dat geloof niet verloochent, nemen vormen van Oosterse mystiek een overheersende plaats binnen haar geestelijke belevingswereld. Met eenzelfde ernst als Ferguson getuigt ook zij van haar geloof in Taoïsme en Boeddhisme, al kan daar blijkbaar alleen maar in vage, wat zweverige termen over geschreven worden. En in gevoeligheid voor het paranormale geven zij elkaar niets toe. Zoals Rinser zich door een zwarte vogel aan het venster laat aankondigen dat haar moeder ver weg stervende is, zo schrijft Ferguson na een vergelijkbare ervaring: ‘Dit is mij herhaaldelijk gebeurd. Ik denk dat door de stervende een soort boodschap wordt uitgezonden’ (19-6-82).

Bij zoveel overeenkomsten dringt zich ook een vergelijking op van het ‘soortelijk gewicht’ van beider dagboeken. Die confrontatie valt niet in alle opzichten in het voordeel van Ferguson uit. Rinser wint het in intellectueel opzicht. Zij is b.v. niet alleen thuis in Oosterse mystiek, maar ook beïnvloed door het Platonisme, joods Chassidisme en middeleeuwse christelijke mystiek. Rinser is ook een sterkere persoonlijkheid (evenwichtiger, overtuigender vaak, niet sympathieker, wel imponerender). In tegenstelling tot Ferguson die soms wat warrig is, formuleert Rinser altijd helder. Maar een deel van dat verschil mag zeker op rekening gezet worden van het feit, dat Rinser haar dagboek wel heel duidelijk voor publikatie heeft bewerkt, terwijl dat bij Ferguson kennelijk veel minder het geval is. De winst daarvan is een grotere

spontaniteit en openhartigheid. Waar Rinser graag als raadgever optreedt, altijd gelijk heeft en uit iedere konfrontatie als overwinnaar te voorschijn komt, geeft Ferguson zich veel meer bloot, etaleert naast haar overtuiging ook haar onzekerheid en zwakheden, noemt haar vijanden met name en geeft ze tegelijk genoeg stokken in handen om haar te slaan.

Een zo uitgebreide keuze uit een dagboek dat zich over tientallen jaren uitstrekt en gepubliceerd wordt bij het leven van de auteur is in Nederland een zeldzaamheid. De vierhonderdzevenendertig bladzijdig geïnteresseerde en geprononceerde persoonlijkheid. Het boek geeft voedsel zowel aan de nieuwsgierigheid als aan de zucht tot tegenspraak, voorwaarden voor een levendige conversatie. Wie het wat stroeve begin voorbij is blijft doorlezen in dit verslag van een leven vol activiteit uit ambitie en overtuiging, tussen woede en wanhoop.

Onvolwassen

Er is een opvallende tegenstelling tussen het doelgerichte willen, de gedecideerde stellingname ten aanzien van eigen literair werk, politiek en religie enerzijds en een herhaaldelijk beleden onzekerheid, afhankelijkheid, onvolwassenheid anderzijds. 'Ik kan geen verantwoordelijkheid dragen. Daarom durf ik niet te fietsen, kan geen autorijden leren, wilde vroeger mijn kinderen altijd bij anderen ondergebracht zien omdat ik het gevoel had dat ze daar beter te pas waren' (16-9-80). 'Je hebt een zwak ego', zegt haar dochter ergens, en zelf verklaart ze over haar bijna twintig jaar oudere echtgenoot: 'Alexander bouwt een borstwering om mij heen' (9-3-59) en 'heeft cement aangebracht tussen mijn chaotische fragmenten' (12-9-77).

De indertijd door een psycholoog geconstateerde 'kloof tussen u en de wereld' blijkt het hele dagboek door een fundamenteel gegeven. Leven op gespannen voet met de ervaarbare werkelijkheid is de *cantus firmus* van dit journaal. 'Ik voel me dieper en dieper gedesillusioneerd, op alle terreinen. Geheimzinnige, romantische perspectieven verdwijnen voor nuchtere werkelijkheid. Ik word eindelijk volwassen. Bah. Voor mij kan al die volwassenheid verrekken, al dat betrekkelijke, al dat rijpe. Een volwassen bestaan heeft voor mij geen smaak. Ik haat de protestantse westerse werkelijkheid. Ik haat de open, democratische, gedifferentieerde, van naastenliefde vergeven werkelijkheid! Ik haat de realiteit' (7-1-64). De aantekening is kreterig, uitdagend, schopt tegen heilige huizen waarin de weldenkenden wonen. Wie als zevenenvijftigjarige schrijft: 'Ik word eindelijk volwassen. Gadverdamme, wat heb ik daar de pest aan. Mantelpakkentrut' (19-10-77), laat tot in de puberale formulering toe weten, dat hij de aansluiting gemist en zijn plaats in de werkelijkheid niet gevonden heeft. Wie zo door het leven moet heeft het moeilijk.

'*Brief aan niemand* is het relaas van een moeilijk leven. Zonder te vervallen in een hinderlijke klaagtoon worden afschuwelijke feiten genoteerd. 'Bijna mijn hele leven lang al word ik, vooral na een middagslaap, schreeuwend en huilend wakker, in absolute wanhoop en paniek' (17-1-78). Perioden van geluk heten 'wapenstilstand in de strijd met het vreselijke leven'. Dat schrijft ze in 1952 en dertig jaar later is het nog precies zo: '(ik) kan wel aldoor *count my blessings*, en desondanks weet ik geen raad' (14-5-82). Gedachten aan de dood als verlossing keren dan ook periodiek terug.

Als haar moeder sterft - zelf is ze dan drieëndertig - is ze jaloers op haar, en elders is sprake van ‘de blijde zekerheid, dat de dood komt’ (24-3-82).

Dagboeken worden vaak geschreven in crisisperioden. Naast oorlogs- en gevangenisjournalen kunnen de vele puberteits- en adolescentiedagboeken daarvan als voorbeeld dienen. Veel intieme dagboeken vertonen trouwens kenmerken die ook typerend zijn voor de adolescentie. Beroemde intimisten als Stendhal en Amiel zijn eeuwige adolescenten genoemd. In het zich bezeren aan de buitenwereld en het onvermogen tot adaptatie en integratie lijken veel dagboekschrijvers op adolescenten. In zijn *Le Journal Intime* (Paris 1963) concludeert Alain Girard: ‘De moeilijkheid om zich aan te passen, zou men kunnen zeggen, is een fundamentele trek in de psychologische structuur van intimisten’. Dat is precies wat Margaretha Ferguson van zichzelf zegt: ‘mijn eigen innerlijke constellatie: psychologisch bekeken immers onvolwassen, onaangepast’ (7-5-58).

Rectificatie:

In BZZLLETIN 140 zijn in het artikel **Het dilemma van de mannelijkheid** van Sarah Verroen de pagina's 18/19 en 20/21 verwisseld. Voor de juiste volgorde leest men nu: pg. 17, 20, 21, 18, 19, 22.

Maurits Mok
Het eerste en het laatste

I

Mens is het eerste en het laatste woord.
Hemel en aarde bewonen hem. De som
der wereld is bijeengebracht
in zijn organen. Zijn ogen zijn zeespiegels,
omgeven door een ronde horizon.
Alle geluiden en stilten worden
levend in zijn gehoor. Er gaat voortdurend
een tasten door hem heen, bezinning
die naar haar oorsprong en haar grenzen zoekt.
In zijn adem, in de gang van zijn leden
planten zich scheppingsritmen voort, getijden
van wateren, bewegingen van wind.
De zon ontwaakt in zijn haren, de nacht
legt in zijn oogholten haar donker neer
en breidt zich uit. Mens is het eerste
en laatste woord. Wie meer wil zeggen, ijlt
zijn angst na, maakt zijn koorts tot warmtebron
van het heelal. Inmiddels blijft
het raadsel ongerept, schuift jaar na jaar
voorbij, ziet geslacht na geslacht
de tijd vergaan tot mist en legt zich in
de eeuwigheid ter ruste. Lichamen,
verstoten buiten elke denkbaarheid,
wijzen met al hun verschrompelde leden
naar de dode windstreek van het niet,
vallen uiteen en worden opgelost
in het luchtledig.
Eerste en laatste
getuigen van het zijn, dezen alleen
kan ik omarmen met woorden, staande houden
in mijn stem totdat ook die
verdampt zal zijn en al wat heden is
ondergesneeuwd wordt door vergetelheid.

Daarom: nooit kan er zon genoeg zijn, nooit
kan zich de mens verzadigen zolang
hij alle bronnen niet heeft leeggedronken,
zijn spanning door de laatste vliezen breekt
en voor de vlammen van de waanzin staat.
De aarde wacht, haar huid, haar ziel, is rijp
eens en voorgoed. Iedere morgen stijgt
de eerste scheppingsdag boven de drempel
der kenbaarheid. Geen ogenblik
mindert het leven vaart, geraakt
de creatieve hartstocht buiten adem.
Steeds jagen en jagen de kernen, een woelende,
woedende dans, een kettingbotsing waar
geen splinter bij verspringt of reeds is hij
gevangen in een nieuwe dansfiguur.
Eeuwig bloeiende trossen, hangen

de zonnestelsels aan de takken
der zwaartekracht, de zenuwstrengen
van het heelal. Gigantisch huiveren
loopt door hen heen, wordt zichtbaar
in vurige vlekken, witte, rode
seinen van scheppingskracht, een kosmisch morseschrift,
boodschap die bij zichzelf terugkeert, onvermoeide
herhaling van het enige motief:
leven

Wie aarde zegt, is elke dronkenschap
te boven, hij staat midden in het licht
dat water, steen en boom werd, levensvormen
van hier en overal. Wie aarde zegt,
haalt hoogte, diepte naar zich toe en drukt
hen samen tot de lengte van zijn armen.
De wereld reikt niet verder dan zijn kracht,
zij leeft en sterft met hem, haar spanningsveld
verplaatst zich met zijn voeten, middelpunt
en uiterste is hij, alom aanwezig
beschouwer van zichzelf, de deelgenoot
van eigen eenzaamheid, de spiegel en het beeld,
raadsel dat raadsel blijft aanzien totdat
zij zich verliezen in elkanders nacht.

II

Dromen afgeschud, alleen gekleed
in zekerheden die als vuur en ijs
doorbijten tot het bloed, wordt omgang met
de wereld een aanhoudend tweegevecht,
een rooftocht naar geluk, omsingeling
van het verschietende moment, klauwgreep
der zinnen die niet loslaat eer de tijd
uiteenspat en een witte vonkenregen
door het verrukte lichaam rent.
De slaap, zeebekken waar men dag aan dag
uit bovenkomt, blijft aan de horizon
van het geheugen achter, fluistering
van nachtelijke ruimte vol verborgen
plantaardig woekeren. Het morgenlicht,
van bleke schaduwen doorkropen, houdt
de ogen een wereld van nergens voor,
een aangewaaid visioen, een negatief
dat langzaam kleuren, lijnen, een gezicht
onthult. De grote bloedsomloop
die hart en tijd verbindt, herstelt zich weer.
Men hoort hoe golven wind buiten het raam
door bomen spoelen, voelt zijn zenuwen
meetrillen met de zee en is nogmaals
een mens, een vreemd bevlogen aardwezen
met voelsprieten naar de onzichtbaarheid.

Hier ben ik, in dit huis, op dit omwaaide
eiland, steeds verloren, steeds gered
zolang ik nog één sterveling
liefhebben mag, een schouder voelen die
het waaien opvangt of die tegen mij
zijn leven aanleunt. In het lijnenweefsel
van een gelaat opent de ouderdom
der schepping zich onmetelijk als in
het ploegspoor van de eeuwen in gebergten.
Wie vrouwenharen streelt, wandelt door wouden
en raakt de wortels van het leven aan.
Vrouw is het vleesgeworden woord. Dit uur
zou zonder echo zijn vergaan, had niet
een vrouwenstem mijn aarzelend ontwaken
in tintelingen omgezet, lichamelijk
herkennen dat de dingen in hun staat
van onontbeerlijkheid herstelt, muren vervult
met beschermende kracht, in tafels, stoelen,
vloerkleed, gordijnen glansplekken oproept, innigheid
van levende materie, warm als een oogopslag.
Nu is niets meer onmogelijk, de zwaartekracht
wordt opgeheven, mensen gaan elkander
in en uit, lopen als sterren om elkaars vuurkern,
zweven omhoog naar toppen van geluk,
drinken en worden gedronken, zonder
uitgeput te raken, in het nergens
van hun bestaan zo diep geborgen
dat zij zijnde het niet-zijn omhelzen,

eeuwige mond-op-mond-beademing.

Ik ben er. Wij zijn er. Gekleed in de tijd
van altijd, naadloze rok, gaan wij
het huis rond, ons bezielde onderdak.
Vierzijdig zeelicht heeft zich dertien jaar
vanaf de kim tot onze ogen uitgestrekt
en hen geladen totdat ook het donker
nog huiverde van die metalen gloed.
Nu, in een brede zomerwind, vergaat
die lichtwereld langzaam tot heugenis,
een verblekende achtergrond, terwijl
wij ramen en muren ontbloten tot op
hun onverschilligheid. Steeds holler klinkt
ons lopen tussen de open graven
van kisten en koffers, steeds kouder ziet
het huis ons op de zakelijke vingers
die bezig blijven tot in sarcofaag
na sarcofaag de wereld van voorheen
is bijgezet. Plotseling staan wij
in een tochtige verlatenheid, er sneeuwt
ruimte neer, een dode, witte jacht
door onze lichamen. Wij waden tegen
de wind naar buiten, doen de deur dicht,
lopen in vreemde straten, voelen langs onze slingerende
armen lucht glijden, onzichtbaar water,
moeten woorden zeggen en herkennen niet
de stem die antwoord geeft. Er komt hier geen
leven meer op. De uitgetrokken wortels
vinden geen houvast, slepen achter ons
over de stenen, maken het afscheid
tot een gebaar met gevoelloze handen
langs een bevroren oppervlak.

III

Rooftocht naar geluk. Door de bewegende
nevel van een ongeboren dag
reden wij zuidwaarts, twee generaties
in een gemotoriseerd foedraal.
De polders kwamen nog adem tekort
om naar mijn hart te springen, pas de woudzoom
aan de landsgrens stond in volle zon
en hield zijn vroege herfstigheid met duizend
armen omhoog in de vluchtende mist.
Dit kon het groot moment zijn, maar de tranen
bleven hangen aan de voorruit, onverbiddelijk
beschermer tegen trage sentimenten.
Eer men kon opzien, was men kilometers
dieper in het glijdend paradijs,
spraken velden, huizen, lettertekens
andere talen, gingen er mensen
van nieuwe snit huns weegs, kronkelde rook
van onbekende kleur een schoorsteen uit,
vluchtige arabesk die werelden
opriep, bossen van donkere kracht

en geur, bijlslagen in onbewoonde stilte,
mannen die mompelend, met schemering
om hoofd en schouders, van hun arbeid komen,
water dat hun voetstap vergezelt,
bijna onhoorbaar, nauwelijks meer
dan ver geschuifel in het onderhout.

Liefde reikt niet verder dan twee armen
waarin men weg kan zinken. Het omheinde houdt
het onbegrensbare in stand. Iedere woonplaats
is, als men er leven en sterven wil,
meer dan de wereld. Honderden malen
dook uit de horizon een vreemde naam op,
kreeg in straten gestalte en was
alweer voorbij, vergeten, een ster
die amper had geschitterd. Al die mensen
waren daar nog en zagen levenslang
wat ik niet had gezien, voortrennend naar
een nieuwe zon, heuvelruggen op en af,
verloren aan het komende, het door geen naam
nog overschaduwde geluk. Kerktorens wezen
telkens weer het vergankelijke af
en werden weggevaagd. Hoe langer hoe blauwer
stroomde de dag ons in de ogen, zelfs het groen,
paars aangevlamd, begon vloeibaar te worden,
lekkende tongen, pinksterwonderen
die steeds in de materie gaande zijn
en haar herscheppen tot wat zij geweest is
en zijn zal, extatische omarming
van eigen machtsvolkomenheid.

IV

Wat mensen leven doet: ervaring die
zich wil te boven gaan, innerlijk spanningsveld
dat in de wereld uit te breken zoekt, ieder moment
zichzelve op het spel zet, aan de rand
van leven en niet-leven balanceert.
Hier, in Europa's warme lendenstreek,
onder een najaarshemel waar de zon
een gouden brug sloeg tussen morgenmist
en avondrood, de zee onder een wolk
van licht schuilging, lichamen van geolied
ebbehout ruggelings in hun luiheid
verzonken lagen, scheen ik plotseling
mijn wrijfvlak kwijt, zakte ik overal
in watten, vloeide mijn leefdrift uit
in zweet. Als een subtropisch weekdier
schoof ik onder de zon. Alleen bij avond kwam
mijn menselijke status overeind,
koelde mijn geteisterd vel zich aan
een vage bergwind die vermoedens gaf
van hoogte, vochtig ruisen, had ik weer
woorden om te zeggen of te zwijgen,
zat ik als toeristisch element
naast mijn levenshelft boven het zeegelispel,
begon uit te zetten en streek langs
de binnenzijde van de hemelschaal,
een denkend tastorgaan dat, telkens naar
eigen beweeggronden terugverwezen,

al sprakelozer en al zwaarder werd,
gewillig weerkeerde naar zeeniveau
en door de lauwe lanen van het donker
min of meer berustend slaapwaarts ging.
Darmstelsel van een stad, straten en trappen
in een rotslichaam, een brok tot steen
bestorven vuur. Overal korstte
oud vuil of hielden vochtplekken
een oog op de krioelenden gericht,
mensenvolk, schemergestalten, honden en katten,
omademd door de lucht van een bezield
bederf, van sappen die gistten
en knaagden. De prehistorie bleef
onder de fundamenten wroeten, nooit
steeg hier de dag met volle schouderbreedte
boven een schepping van stilstaan noch omzien.
Tot aan het boveneind der trappen liep
de onderwereld door, haar wortels kropen
boven haar lichaam uit, stenen verschijnselen die
zich vastboorden in roest en gruis of bleven
hangen in stekels, spinrag, in een wildernis
die langs de rotsen voortwoedde, tot aan
de eerste kaaklijn van het hooggebergte
dat met zijn rug tegen het noorden stond.

Midden in het labyrint, achter een poort
vol zweet en schimmel, lag een kinderhandpalm
van licht dat rechtstreeks uit de hemel viel.
De huizen in de rondte hielden er
hun voeten in en wie naar binnen ging,
moest door die helderheid. Telkens wanneer
ik mij omhooggehijgd had, wemelden
er zonnen in mijn hoofd, vermoeidheid en
verrukking die in elkaars armen vielen.
Dan, na het dichtslaan van de deur, klom ik
een bocht door, naar een kamer met een wand
van ramen die de hemel en de zee
vierkant omklemden, visioen
van blauwe zuidelijkheid, vlam
die uit de tropen oversprong en hier
tot staan kwam; halfrond, saamgedrongen tussen
venstersponningen. Wie daar als mens
verscheen, werd aangesproken door een openheid
die met geen oog te dichten was, besef
dat naar zijn grenzen zoekt en voelt de aarde
bewegen, hemellichaam, satelliet
van het onkenbare, aan uiteinden
van trildraden roterend. Zonnigheid
wordt dan een gele mist, een ademwolk
die, voortgejaagd door levenloze leegten,
één ogenblik de aarde warmen kan
en daarna sterft. Een kleed van ijskristallen
blijft achter, lijkt die herinnering
aan leven in haar duisternis verstikt.

Of woei de kou niet aan van overzee,
maar kroop ze door de voetzolen omhoog,
vocht uit de rots dat angstzweet werd zodra
het, boven huiselijk niveau geperst,
in pees en zenuw van het menszijn drong?
Want wie de ramen in hun waarde liet
en sprak de vloeren en de plinten aan,
zag overal de klamme vingerafdruk
van ondermenselijke wraakzucht staan.
Het brood dat wij met argeloze tanden
te lijf gingen, baksel waaruit de zon
ons tegemoet straalde, beet plotseling
terug met vage schimmelachtigheid,
een voor- of nasmaak van verval, een niet
in tijd te situeren ondermijning
van onze rechtsgrond waar de levenslust
met onverbiddelijke argumenten
zich tegenin moest werpen, tweegevecht
dat ook gestreden worden moest bij nacht
wanneer de windselen van onze slaap
ons met dezelfde klamheid welkom heetten
en wij in onze lichaamswarmte scholen,
een krimpende strook eenzaamheid, een door
het water aangevreten diepzeedier.
Maar later schoven wij over het zand
der moedergronden droompaleizen binnen,
grotten vol dradenbundels, kleurgestalten
zonder begin of einde, in elkander
verstrengelde gebaren, door geen taal
te achterhalen, enkel in de glans
van het verwonderde herdenken even
te vatten en verloren voelen gaan.

V

Alle arglist van de onderwereld, alle
jichtknieën en loopneuzen ten spijt,
waren wij iedere morgen weer
verlosten, jonggeborenen, met huid en haar
over de drempel van een schemerstaat
getrokken en met fonkelnieuwe ogen
omhooggeheven op de golf van licht.
Onze noordelijkheid, onze gematigde
structuur van hoofd en hand werd hier
langzaam uitbundiger, ondergedompeld
in een doorzichtig bad van weelden
dat onze huiden bruinde, onze haren
bleekte, ommekeer van fenomenen die
ons, mistige moerasbewoners, omschiep
in zuidelijke halfprodukten, dagenplukkers
onder palmenritseling waaruit zij
echo's opvingen van een verre zee;
avondgangers buiten westen, zonder richtpunt

aan een door geen zon bewoonde einder,
stilte die een paarse mantel omdeed,
zee en bergen in elkaar deed schuiven
en ergens op een top achter de wereld
lichtschijnsel als een rook liet voortbestaan.
De stad, de latere, de stenen woekertuin
rondom het labyrint, de huidziekte
der bergvoeten, de witte sporen die
voortkropen over plooien, richels, bulten,
en hogerop, wijd uitgezaaid, de stippen
der menselijke arendsnesten. Hier
verhief zich op het hechte fundament
van ijver, rekenkunde, achterdocht,
provinciaal gekonkel en gesis,
de grote melkerij, met berg en zee
als weidegrond, als veestapel het ras
van de vakantiekudden, door de welvaartsstaat
bedeeld met sociale zekerheid
en liefde voor een strelende natuur,
zeer verre achterhoede der selecte
stoottroeen die jaren her, bekleed
met het gezag van hun fortuin, de wegen
naar deze zon ondekten en de kust
bekroonden met de villa's van hun dromen,
nu witgeblakerd, afgebladderd, door
de daverende kudden ingenomen
of, prijsgegeven aan de dood, onhoorbaar
gemalen en verpulverd, steen voor steen.

Maar toch, de stad, de zomerkoningin
die met haar rimpels wist te koketteren,
blaséheid te vermommen als charmant
gepruil van een nog ongeschonden jeugd;
de stad, het oude troetelkind der zon
die zachte vingers lei op wonde plekken,
die de verkalkte eeuwen bloeien deed
en zelfs de dood een glimlach kon ontlokken;
stad, zon, tweeëenheid voor het aangezicht
der hemelen, gelieven die zich niet
uit hun omarming losmaakten aleer
zij aan elkander waren opgebrand.

Renate Dorrestein
van de Campus

Mijn kleine Hemingway komt me vertellen dat hij niet uit de voeten kan met vrouwelijke personages. Omdat werkelijk talent, zegt hij, zich kenmerkt door het inzicht in de eigen beperkingen en het vermogen om deze zwakke plekken handig te omzeilen, zit er voor hem op zijn drieëntwintigste niets anders op dan te besluiten om nooit over vrouwen te schrijven. En nu hij me toch spreekt - kunnen we in de agenda even een paar data vastleggen waarop we samen de grote Amerikaanse roman die hij onder handen heeft, kunnen doornemen?

Ga toch heen, Hemingway, en maak je huiswerk. De opdracht is zo simpel: een ruzie tussen twee gelieven die erop uit draait dat een van tweeën met slaande deuren het pand verlaat. Voor de studenten een eenvoudige oefening in perspectief, voor mij alweer een kans om hun niet geringe seksisme in kaart te brengen. Ik verwacht vele handenwringende vrouwspersonen die ontredderd en niet tot handelen in staat achterblijven nadat hun heer er, zich op de borst roffelend, vandoor is gestormd. Ik word op mijn wenken bediend. Een mens geniet wat af.

Wat is er toch aan de hand met die vrouwen van mijn studenten? Ze hebben lange haren, lange benen. Ze hebben ‘iets sensueels’, hoewel ze meestal ‘niet uitgesproken mooi’ zijn, eerder ‘meisjesachtig aantrekkelijk’. Wat voor kledingstuk ze ook uit de kast gehaald hebben, onveranderlijk tekenen zich daarin hun borsten af.

Stelletje oenen, zeg ik tegen mijn kinderen, moet ik dan alles voor jullie uitspellen? Zien jullie niet dat jullie je alinea's lang uitputten in beschrijvingen van de buitenkant van vrouwen, geheel volgens het stereotiepe idee dat vrouwen buitenkantige wezens zijn - terwijl ik nooit ook maar een enkel woord verneem over het uiterlijk van jullie mannen? Hee, daar kijkt mijn klas van op: dat vrouwelijke personages een binnenkant zouden kunnen bezitten opent waarachtig duizelingwekkend veel deuren die zij liever gesloten zouden zien. In de volgende opdracht heeft de helft van mijn mannelijke studenten dat probleem opgelost door van de gelieven twee mannen te maken. Slimme opdonders. Twee van hen komen me trouwens met veel zijdelings om zich heen loeren en verhit op hun stoel draaien mededelen dat ik uit het geschrevene niet dien af te leiden dat de auteur in kwestie zelve, nou ja, het is dus louter een literaire aanpak, dat weerspiegelt in dit geval geen persoonlijke hoeheethet, dus dat ik vooral niet moet menen dat zij enzoverder. Wij lachen hier veel, in Amerika.

Wat de slimmeriken bovendien te laat in de gaten kregen is dat zij met hun ogenschijnlijk handige oplossing in wel heel lastig vaarwater zijn terechtgekomen: nu moeten ze tederheid tussen twee mannen portretteren, voorwaar zowat een contradictio in terminis.

Maar van mij zijn ze nog niet af. In de volgende opdracht dient een van beide heren plots een begeren voor een dame te ontwikkelen. Het is wel erg dat ik zo een rechtse en moralistische taak bedenk, maar ik zweer dat ik het louter voor de letteren doe. Er zàl iedere week in elk werkstuk een vrouwelijk personage voorkomen. ‘Ik ben niet geïnteresseerd in de dingen die jullie al prima beheersen,’ licht ik ze in. Om hen op dreef te helpen gooi ik er maar weer een mooi Nederlands voorbeeld tegenaan: ik laat ze De Bruid van Hannes Meinkema lezen. In luttele pagina's zien wij daarin het beeld van een levensechte vrouw oprijzen. Zijn er nog vragen? Ja: waarom bakkeleien die gezinsleden over het eten van een eitje aan het ontbijt? O moeder. Omdat het een doordeweekse dag is, jongelui, en men dan in Nederland geen ei krijgt. Grote vreugde in mijn klas. Dit is pure folklore. Gekke Hollanders, mekkeren over 1 ei! Hoe word ik in deze omstandigheden geacht een schrijfklas te runnen?

Vooruit, aan het werk, en laat al die homofielen als een baksteen vallen voor een leuke vrouw.

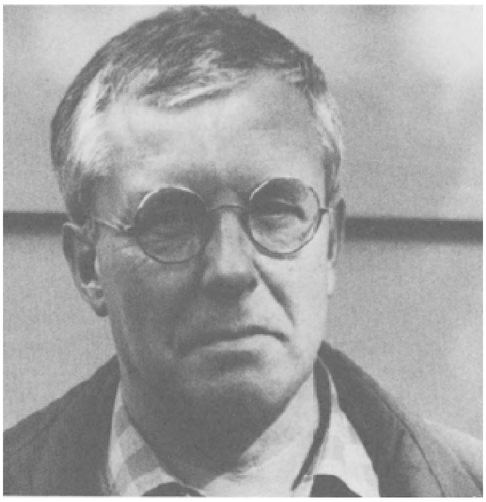
Een dag later zit de eerste al stenend en benend bij me. De hele nacht opgebleven omdat mijn uitdaging hem sterk inspireerde. Een stuk of achtenveertig vellen volgeschreven, kijk maar. Maar het lukt niet, ze wil maar niet tot leven komen, deze Rosy-Ann. Allicht, zo'n naam zou mij ook verlammen. Noem haar toch gewoon Cathy of Jane. En vertel eens wat deze homoheer zo aantrekkelijk aan haar vindt. Ja jee, het feit dat ze een vrouw is, verandering van spijs doet eten of zoiets.

Alsof dat iets inhoudt, ‘een vrouw’! Geen wonder dat dat mens niet tot leven komt, ze is niemand, ze is alleen

maar een notie die bovendien nog uit dubieuze clichés bestaat ook. Ach, geef haar toch een misdadige inslag, een grote kennis omtrent vulkanisch gesteente, een ambitie, een hoop, een vrees, het kan niet bommen wat, maar maak haar tot een persoon.
'Goh,' zegt mijn student.

Het klinkt welhaast alsof ik het over een stel imbecielen heb - maar het eigenaardige is dat mijn studenten stuk voor stuk prettige jongens zijn met gekke, originele geesten. In het dagelijks leven maken ze volstrekt geen vervelende macho-indruk. Pas wanneer ze schrijven blijkt hoezeer hun onderbewustzijn is gevuld met archetypische beelden en opvattingen. Dat je vrouwelijke personages gewoon menselijke eigenschappen kunt geven, dat je in feite het beste helemaal niet in termen van mannelijk en vrouwelijk kunt denken, is zo nieuw voor ze dat het me verbijstert. Maar ik denk dat het diabolisch noch stom is dat ze dit probleem hebben. Waar het vrouwen betreft bevat de wereldliteratuur nu eenmaal meer clichés en karikaturen dan waar het over mannen gaat. Dus waar halen jonge schrijvers hun voorbeelden vandaan als ze het beter en anders willen? Daarom vergeef ik het ze. En bedenk een opdracht met nog meer vrouwen voor ze.

Aart van Zoest
Nico Scheepmaker
Droite de Réponse



Zo zit de wereld in elkaar: wie het heeft over 'dat boek van Eco' bedoelt *De naam van de Roos.* Eco lijkt de man van dat ene boek te zijn. Vijf miljoen exemplaren verkocht. In 24 talen. Verfilmd, met Sean Connery als broeder William van Baskerville. Goed gecommercialiseerd. Kort na verschijning van het boek kwam er een begeleidende publikatie waarin de auteur uitlegde hoe hij ertoe was gekomen om het zo en niet anders te doen. (Iets vergelijkbaars, maar natuurlijk toch weer heel anders, deed Christa Wolf bij haar recente meesterwerk *Kassandra.* Er is onherroepelijk literatuurwetenschap in the air!) Wie 'dat boek van Eco' gelezen heeft wil ook die eigenhandig gefabriceerde metatekst erbij, die van hoog niveau is, maar toch een tikje doet denken aan een t-shirt met beeltenis van pop-idool na afloop van het concert te koop aangeboden.

Maar Eco is niet de schrijver van dat ene boek. In 1956 verscheen *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino.* In 1962 *Opera aperta*, in 1964 *Apocallitica e integrati*, in 1968 *La definizione dell'arte* en *La struttura assente*, in 1971 *Le forme del contenuto*, in 1973 *Il segno*, in 1976 *A theory of semiotics.* Dat laatste heb ik in het Engels gelezen, en van *Opera aperta* en *La struttura assente* heb ik Franse vertalingen gelezen. Wat ik daarmee zeggen wil? Dat Eco al een internationaal bekend geleerde was, voordat hij een internationaal bekend schrijver werd.

En ook dat een internationaal bekende geleerde helemaal niks is vergeleken bij een internationaal bekende schrijver. Alle geleerde boeken van Eco vallen in het niet bij zijn roman. Dat lijkt natuurlijk alleen maar zo. Toen we geen van allen konden vermoeden dat hij *De naam van de Roos* zou schrijven, hadden we al veel bewondering en waardering voor hem, en met 'we' bedoel ik dan de Nederlandse semiotici die zagen hoe Umberto Eco de drijvende kracht was achter het Eerste Congres van de Internationale Vereniging voor Semiotiek, gehouden in Milaan van 2 tot 6 juni 1974. Wat waren we weinig talrijk in dat grote en inspirerende gebeuren: 700 deelnemers, waaronder coryfeeën als Jakobson en Lacan. Ik herinner me de aanwezigheid van Elrud Ibsch, Douwe Fokkema, die hun aandacht scrupuleus verdeelden over het wetenschappelijk bedrijf en elkaar. En van Jean Deroy, die op alle kopstukken zijn ontwapende glimlach en zijn camera richtte. (Ik heb zelf alleen een tekeningetje van Jakobson gemaakt.) Eco sprak een closing statement uit, waarin hij een soort semiotische geloofsbelijdenis aflegde: hij bleef trouw aan het tekenbegrip zoals Charles Sanders Peirce dat had gedefinieerd en noemde semiotiek een interdisciplinair kruispunt. 'Of het een wetenschap is, weet ik niet. Het

is een wetenschappelijke houding. Galileo en Peirce konden ook niet zeggen wat ze nu eigenlijk precies waren.' Eerlijke, heldere taal, en dan ook nog zo'n geweldig congres kunnen organiseren en doen slagen: daar stond een man van bijzonder formaat.

Je begrijpt dat ik daarbij nog speciaal apprecieer dat hij het belang van Peirce inziet en erkent. 'I am a Peircian,' verklaart Eco en ik zeg het hem na. Het aardige is wel dat je bij Eco moet weten waarover hij het heeft, want wie niet van Peirce (spreek uit: Peurs) heeft gehoord, zou kunnen denken dat Eco het over een persoon of over een type kruisvluchtwapen heeft. Later heb ik Eco nog aanschouwd en gehoord tijdens het Charles Sanders Peirce Bicentennial International Congress, van 16 tot 20 juni 1976. Dat was in Krasnapolsky in Amsterdam. Temidden van een overweldigende aanwezigheid van filosofen en logici vertegenwoordigde Eco daar de meer op de letteren georiënteerde semiotiek. Hoewel, als rechtgeaard semioticus stapt hij over de grenzen van de taal heen: hij bestudeert ook architectuur, film, televisie, reclamebeelden. Eco is een man van enorme werkkracht en denkkracht, dat blijkt uit zijn wetenschappelijke geschriften. Een 'strong thinker', zoals het zo mooi in het Engels heet. Strong thinking blijkt vooral uit het vermogen om te onderscheiden tussen wat belangrijk is en wat niet. Daarbij is hij heel belezen, een allesweter. Die combinatie levert iemand op die in een andere wereldtaal wordt aangeduid als 'brasseur d'idées'. Eco is als degene die tot aan zijn middel in het water staat en met beide handen plat op de oppervlakte slaat: duizend druppels spatten op, het zijn allemaal ideeën.

Met zulke eigenschappen kom je er dan toe om een boek van meer dan vijfhonderd bladzijden te schrijven dat miljoenen over de hele wereld willen lezen en dat kan doen vergeten dat je voordien nog wel wat meer te vertellen had. Zou hij het erg vinden, dat laatste? Ik denk van niet. Hij heeft niet te klagen over erkenning als semioticus. En dan, niet alle boeken zijn voor wereldoplagen geschikt. Veel van zijn semiotische overdenkingen heeft hij in *De naam van de Roos* gestopt. Maar dan zo dat het geen aanstoot geeft door al te grote geleerdheid. Het is natuurlijk een erg geleerd boek, vol historische en filosofische informatie. Maar het is toch bovenal een detective. Er vallen dooien en je wilt weten wie het gedaan heeft.

En nu bekruipt mij een vreselijk vermoeden. Er zijn ideeën, zoals die van semiotici (ik noem maar wat), die de moeite waard zijn om onder de mensen te worden verspreid. Echter, zij zullen hun kans pas krijgen wanneer iemand er in slaagt om ze te rijgen tot een roman. 'The novel tells a story.' En een verhaal is het afwikkelen van een lijkenlijstje tot je bij de dader bent gekomen. Zou dat kloppen?

Overigens herinner ik me nog goed hoe ik in 1974 in Milaan de Italianen heb benijd om het intellectuele klimaat waarin ze hun ideeën lieten gisten. Geen benepenheid. Na Eco sprak nog even de semioticus Segre. Hij noemde semiotiek 'een vooruitzicht, een ideaal, veeleer dan een discipline'. Welke geleerde zou in ons land zo hooggestemd durven spreken. En waar zit de Eco die durft te spijbelen van vergaderingen over reorganisatie, beoordeling, financiering, om boeken te schrijven waar de wereld op zit te wachten?

Roman Jakobson, tekening Aart van Zoest

Eco? Die ken ik. Daar heb ik nog mee gegeten. In het Amsterdamse restaurant De Smoeshaan, op kosten van zijn uitgever Bert Bakker, met nog een stuk of zeven geïnteresseerden. De kunst is dan om niet te ver van hem vandaan te zitten, want je bent toch al zo moeilijk verstaanbaar met volle mond. En hij niet minder.

Gelukkig zat ik naast hem, of pal tegenover hem, om eerlijk te zijn ben ik het vergeten, misschien kom ik, naarmate de tijd verstrijkt, wel steeds dichter bij hem te zitten, totdat ik ten slotte op zijn bord zit en hij een vorkje van me meeprikt. Soms vraag ik mij af of ik over een tactisch manoeuvreervermogen bezit waardoor ik, in groter gezelschap, toch steeds in de buurt van de hoofdpersoon kom te zitten (ik zat de ene keer naast Frederick Forsyth en de andere keer tegenover Roald Dahl), maar ik ben bang dat het meer te maken heeft met mijn grijze leeftijd en de oplagecijfers van mijn kranten.

Eco heeft me bij die gelegenheid verteld wat zijn ‘madeleine’ is (de Hema verkoopt deze Proustiaanse cakejes onder de naam ‘madelaine, maar misschien is dat een truc om de auteursrechten te ontlopen, hoewel het ook een gevolg kan zijn van de opmars in Nederland van de ‘ai’, want in een AVRO-recept op teletekst werd onlangs gewag gemaakt van ‘craime fraiche’), wat bij hem de kraan van de herinneringen uit het verleden doet opendraaien, namelijk de liederen uit de Mussolini-tijd. Hij is van 1932, was dus zeven of acht jaar toen de oorlog uitbrak, en zat in de Italiaanse jeugdstorm. Hij vond het prachtig, zei hij, maar misschien lag dat voor Italiaanse jongetjes anders dan voor Nederlandse. Ik herinner me althans nog goed dat we met de jongens van de straat (de Chasséstraat en omgeving in Amsterdam-West) gingen vechten ‘tegen de NSB-ers’, dat waren dan de NSB-zoontjes die lid waren van de jeugdstorm en zozeer door ons gemeden werden, dat zij een aparte groep vormden waartegen gevochten kon worden. Zijn volgende boek, onthulde Eco op die 23ste mei 1984 (dat was handig van me om alles met vooruitziende blik vast te leggen in twee Trijfels in de GPD-kranten), zou waarschijnlijk in de Mussolini-tijd spelen. Hij was in 1968, vertelde hij, in Praag toen daar de Russische tanks binnenreden, en had toen gemerkt dat hij dank zij zijn oorlogservaringen een voorsprong had op twee vrienden die vier jaar jonger waren dan hij. ‘Als jongetje liep ik in de heuvels toen er opeens geschoten werd - plop-plop-plop. Vanaf de heuvels werd er door de partizanen op de Duitsers beneden geschoten. Ik lag daar op de grond, keek het even aan, en besefte toen dat ik minder gevaar liep geraakt te worden als ik de heuvel

opging, dan wanneer ik van het schieten vandaan naar beneden holde. Toen er in Praag opeens geschoten werd, liepen die vrienden van me die de oorlog niet bewust hadden meegemaakt dwars over het plein weg, terwijl ik langs de huizen bleef lopen. En toen die tanks even later reden, drukten zij zich tegen de muur, maar ik drukte mij instinctief tegen een venster. Dan zit je nog een decimetertje dieper in de muur. Ik merkte dat toen meteen op en dacht: hé, die vier jaar meer oorlogservaring komen me nu goed van pas!'

Het zal je als lid van de tennisvereniging Festina interesseren dat Umberto Eco niet geïnteresseerd is in sport, ook niet in tennis, maar wel een tennisarm heeft. Italiaanse taxichauffeurs beginnen altijd tegen hem over voetbal, en als hij dan zegt dat hij daar niets van afweet dan zwijgen ze niet, maar gaan ze het hem uitleggen. Wat een opeenstapeling van tragiek! Weet je dat hij iets heel specifieks met Simon Vestdijk gemeen heeft? Hun grootvaders werden allebei te vondeling gelegd, en kregen allebei hun achternaam van de ambtenaar van burgerlijke stand. Eco = Echo is wel wat poëtischer dan Vestdijk, vind ik, ik denk dat die Italiaanse ambtenaar een belezen man was die iets associatiefs met 'the grin' van 'the Cheshire cat' in 'Alice in Wonderland' voor Eco's opa wilde bedenken en toen op het idee van die 'echo' kwam. Daaruit is ook het fabelachtige associatievermogen van de kleinzoon te verklaren, want als je Umberto Eco's essays in *De Alledaagse Onwerkelijkheid* leest, is het eerste wat je opvalt zijn grote associatievermogen. Hij is een typische Homo Associaticus, - als dat tenminste goed potjeslatijn is. Ik heb voortdurend het gevoel dat hij zijn theorieën met 'tongue in cheek' schrijft, alsof hij het, al knipogend, allemaal niet zo ernstig meent als het er zwart op wit lijkt te staan. Maar ik heb ook voortdurend het gevoel dat dit *mijn manier* van lezen

is, dat die tong van hem helemaal niet tegen de binnenkant van zijn wang zit, maar met het puntje in zijn mond hangt van het inspannende schrijven. Of zou hij, als Homo Associaticus, met de zwier van een kunstrijder op de schaats, van de ene figuur (ernst) op de andere (luim) overgaan, zonder dat de Kür daarbij verbrokkelt of onevenwichtig aandoet? Ik lees hem eigenlijk wel met plezier, en met instemming, tot ik opeens bij een passage terecht kom die me te theoretisch is, zeg maar gerust: boven m'n pet gaat, en dat zal dan wel het moment zijn waarop ik denk dat hij zijn tong verplaatst van binnenkant-wang naar puntje-uit-mond...

Maar neem nu deze passage, op blz. 159 van *De Alledaagse Onwerkelijkheid*:

‘Reeds sinds het verschijnen van de eerste kranten is komen vast te staan dat de krant een middel is om de openbare mening te beïnvloeden. Alles spant samen tegen de journalist die een eigen geluid wil laten horen. De media waarvoor hij werkt produceren fabrieksmatig. Hij moet een formaat en een tijdsspanne vullen die van tevoren gegeven zijn, als worstvellen. Wanneer iemand iedere dag zoveel berichten moet schrijven als de beschikbare ruimte toestaat en op een manier dat ze leesbaar zijn voor een publiek met verschillende smaak en opleiding en van verschillende sociale klassen die over een heel land verspreid zijn, dan is het met zijn vrijheid gedaan. De bureaucratie en de technologie eisen dat hij regelmatig en veel werk levert. De inhoud van de boodschappen zal dan niet afhangen van de schrijver, maar van de technische en sociologische beperkingen van het medium. Daardoor is de intensiteit van zijn stijl laag.’

Ernstig, wat? Ik ben ook een Homo Associaticus, en heb vijf zinnen van Frans Kellendonk (uit zijn toespraak bij de uitreiking van de Anton Wachterprijs aan Wessel te Gussinklo) en drie zinnen van Umberto Eco door elkaar gemixed, in deze volgorde: E-K-K-K-E-K-E-K. Ekkkekek. Dit noem ik, in navolging van Eco die immers ook voor alles een naam heeft, het ekkkekekisme.

[Nummer 142]

Jan Versteeg
Een zoeken naar het onmogelijke
Het oeuvre van Marguerite Duras

De waardering voor het werk van de Franse romancière, toneelschrijfster en cineaste Marguerite Duras heeft de laatste jaren zowel in Frankrijk als in Nederland een stormachtige ontwikkeling doorgemaakt. Tot het verschijnen van de min of meer autobiografische roman *L'amant* (1984), waarvoor zij op zeventigjarige leeftijd de Prix Goncourt kreeg - Frankrijks hoogste literaire onderscheiding - was zij bij het grote publiek nauwelijks bekend. Haar teksten werden als moeilijk, bijna als ontoegankelijk ervaren. Haar films waren zo ongewoon dat zij er voortdurend het geduld van het publiek mee op de proef stelde. En nóg lukt het haar met steeds weer andere middelen haar ideeën op onnavolgbare, vaak schokkende, wijze gestalte te geven.

Daarbij is niet de taal de grootste belemmering, maar veel meer de problematiek die zij in elk boek weer met eenzelfde obsessionele kracht aan de orde stelt en die ik zou willen omschrijven als een zoeken naar het onmogelijke, zowel op het persoonlijke als op het maatschappelijke vlak. In die zin is haar werk zelfs een regelrechte provocatie.

Hoewel Duras altijd heeft benadrukt dat haar biografie bij de interpretatie van haar werk nauwelijks tot verheldering zal leiden, is het toch opvallend dat het grootste deel van haar teksten op de een of andere manier met haar persoonlijke leven, met haar engagement, in verband staat en dat zij daaraan haar voornaamste thema's en motieven ontleent. Zeker voor haar vroegste romans is het een belangrijk aanknopingspunt dat Duras, geboren in 1914, de eerste tien jaar van haar leven onafgebroken in Cochinchine doorbracht, een gebied in het huidige Zuid-Vietnam, dat toen nog een Franse kolonie was. Haar moeder werkte in de kleine Franse gemeenschap als onderwijzeres, haar vader was wiskundeleraar. Na zijn dood, Marguerite is dan vier jaar, verhuist het gezin naar een buitenpost, waar de moeder zich inlaat met grondspeculanten, een onderneming die haar bijna tot de bedelstaf brengt.

De kindertijd en jeugd van Duras worden grotendeels bepaald door de indrukken die zij in deze periode opdoet: een met de armoede worstelende moeder, een harteloze, egoïstische oudere broer die de vaderrol opeist, het verstikkende tropische klimaat dat slechts tot apathie leidt en een door en door corrupt bestuursapparaat, kortom - en in die vorm komen we dit alles in haar eerste romans tegen - een totale afwezigheid van liefde en genegenheid, een angstaanjagende, mysterieuze natuur en een vijandige uiterst gewelddadige sociale omgeving.

Nadat het gezin zich in 1932 in Frankrijk heeft gevestigd, studeert Marguerite in Parijs wiskunde, politieke wetenschappen en rechten en begint zij zich onder invloed van de Amerikaanse roman voor literatuur te interesseren. In 1939 trouwt ze met Robert Antelme, schrijver van *L'espèce humaine*, de man die later in het verhaal *La douleur* (1985) zo'n belangrijke rol speelt. Haar contact met Dionys Mascolo, die ze in 1942 ontmoet en met wie ze langdurig zal samenwerken, betekent een tijdelijke

bekering tot het communisme maar zal vooral van groot belang blijken bij haar ontwikkeling tot filmmaakster. Tijdens de tweede wereldoorlog verschijnen de eerste romans van Duras: *Les impudents* (1943) en *La vie tranquille* (1944). Beide boeken hebben de jaren in Indochina als achtergrond en zijn naar inhoud en vorm nog vrij traditioneel. Na de bevrijding treffen we Duras enige tijd aan in de kringen van het existentialisme. In deze periode begint ze zich ook voor film en toneel te interesseren. Vanaf 1950 verscheen er van Duras een bijna constante stroom romans, toneelstukken en filmscenario's, met als voorlopige hoogtepunt de prachtige roman *Moderato cantabile* (1958). Toch wordt haar roem eigenlijk pas gevestigd nadat Peter Brook van het boek een film heeft gemaakt. Intussen had zij de cineast Alain Resnais ontmoet die aan een korte film over de bom op Hiroshima werkte en naar een manier zocht om van het geijkte patroon van de documentaire af te komen. Hij wilde een scenario waarvan de dialogen en de monologen bij de toeschouwers een soort hypnose teweeg zouden brengen. Duras zette zich aan haar taak en schreef het bewonderenswaardige *Hiroshima mon amour.* De film werd in 1958 en 1959 in Japan en Frankrijk opgenomen en in 1960 gepresenteerd op het filmfestival van Cannes. De kritiek was meteen enthousiast. Spoedig zou ook het grote publiek erkennen dat het hier een meesterwerk betrof.

Minder tevreden was Duras over de manier waarop regisseurs enkele andere boeken van haar verfilmden. *Un barrage contre le Pacifique* (boek: 1950, film: 1957), *Le marin de Gibraltar* (boek: 1952, film: 1967), en *Dix heures et demie du soir en été* (boek: 1960, film: 1967) vond ze maar middelmatig en ze besluit zich zelf met regisseren te gaan bezighouden. In korte tijd weet ze met succes een aantal stukken op het toneel te brengen, met onder andere Madeleine Renaud in de hoofdrol, zoals *Des journées entières dans les arbres* (1965), *La musica* (1966) en *L'amante anglaise* (1968).

Dan grijpen de gebeurtenissen van ‘mei 68’ om zich heen. Deze maken Duras nog wantrouwender tegenover de ‘westere beschaving’ dan ze al door de Algerijnse kwestie was geworden. Dit brengt haar tot de conclusie dat onze maatschappij zichzelf in haar bestaande vorm overleefd

heeft en vernietigd dient te worden. Dat wil zeggen dat zij vindt dat de normen en waarden die deze maatschappij overeind houden hun geloofwaardigheid hebben verloren en dat we naar andere uitgangspunten dienen te zoeken. Een eerste neerslag van deze geestelijke betrokkenheid vinden we in de roman met de betekenisvolle titel *Detruire dit-elle* (1969), de indringende schets van een wereld in verval waarin de weg naar een nieuwe wereld, naar het onmogelijke, definitief lijkt te zijn geblokkeerd. De jaren die volgen houdt zij zich vrijwel uitsluitend met het maken van films bezig waarin de problematiek bijna steeds een politiek-maatschappelijke achtergrond heeft. Ik noem *Nathalie Granger* (1973), *La femme du Gange* (1973), *India Song* (1974) en *Le camion* (1977).

In het werk van de jaren tachtig verdwijnt het politieke weer enigszins en spitst de problematiek van Duras zich toe op de onmogelijkheid van die hoogste vorm van menselijke communicatie zoals deze in de liefde tot uitdrukking zou moeten komen en die we op uiterst poëtische wijze verwoord vinden in bij voorbeeld *L'homme assis dans le couloir* (1980), *Agatha* (1981) en *La maladie de la mort* (1982). De vlucht in het onmogelijke, het verbodene krijgt in deze teksten een bijna agressief karakter. Sommigen noemen ze ronduit pornografisch. Hierdoor dreigde Duras opnieuw van een deel van haar publiek te vervreemden. Door haar zeer persoonlijke problematiek in een concreter kader te plaatsen, zoals in *L'amant*, dat een jeugdliefde tot onderwerp heeft, en *La douleur*, waarin ze over haar ervaringen tijdens de oorlog schrijft, wist zij het contact echter volledig te herstellen, waardoor *L'amant*, mede dank zij de Prix Goncourt, in Frankrijk zelfs het best verkochte boek van na de oorlog werd.

Marguerite Duras

De kloof tussen de vroege romans van Duras, die nog vrij traditioneel waren, en de latere, modernere - soms zelfs met de nouveau roman verwante - teksten lijkt groot. Toch zal de lezer in *Un barrage contre le Pacifique* (1950), de meest karakteristieke tekst uit de beginperiode, zeker een aantal herkenningspunten met

het recentere werk aantreffen. De personages worden nog niet van binnenuit geanalyseerd, maar slechts gevolgd in hun dagelijks doen en laten. Het is een strijd tussen kolonialen en gekoloniseerden die nu eens louter mislukkingen oplevert, dan weer tot enige hoop aanleiding geeft. Toch weet de schrijfster bij de tekening van dit benauwende leven af en toe reeds een heel bijzondere, irreële sfeer op te roepen.

Het onderwerp is schrijnend. Een arme Franse vrouw heeft van de koloniale autoriteiten vergunning gekregen een aan zee gelegen onvruchtbaar stuk grond te ontginnen waar ze met betrekking tot haar levensonderhoud haar laatste hoop op heeft gevestigd. Met hulp van de plaatselijke bevolking werpt ze een dam op om te voorkomen dat de grond bij hoog water overstroomt. Een utopisch en daardoor bijna vanzelfsprekend tot mislukken gedoemd project. De dam wordt inderdaad in één nacht door de zee verzwolgen. Toch blijft de vrouw zich aan het stuk grond en aan haar hoop vastklampen, met als gevolg dat ze met haar twee kinderen Joseph en Suzanne een nauwelijks meer dan vegetatief bestaan leidt. Dan ontdekt Joseph de liefde en vertrekt. Met zijn zuster gebeurt hetzelfde. De moeder blijft ontredderd achter en sterft van gebrek en uitputting.

Het boek is een duidelijke afrekening met de koloniale jeugd van Duras. Ondanks de schoonheid van het land, de uitgestrekte wouden, de lieftallige glimlach van de inlandse kinderen, stelt zij in scherpe bewoordingen de onrechtvaardigheid en de gewelddadigheid van het koloniale systeem aan de kaak, schetst zij vol ironie het gedrag van de corrupte, in rijkdom levende blanke bestuurders. Daar tegenover plaatst zij de in de meest afschuwelijke ellende levende oorspronkelijke bewoners.

Deze maatschappelijke tegenstelling - hier nog op realistische wijze aan de orde gesteld - keert als een soort leitmotiv in het latere werk terug, met name in de persoon van de vrouw die met haar zieke kind een reusachtige afstand te voet aflegt om het kind te verkopen of ergens achter te laten. Haar verschijnen, bij voorbeeld in *Le vice-consul* (1966), vormt een bijna obsessioneel thema en wordt daarmee het symbool van alle onrechtvaardigheid en ellende.

In deze naargeestige, verstikkende atmosfeer lijkt de enige uitweg die overblijft de liefde, het wachten erop, het fantaseren erover, zoals Joseph en Suzanne doen. Dit

wachten houdt alle zintuigen tot het uiterste gespannen. Voor de man levert deze ontsnapping vaak inderdaad nog nieuwe perspectieven op. Voor de meeste vrouwen blijft het echter een uitzichtloos, alles verterend zoeken, omdat bij hen de overgang naar een nieuwe situatie in veel gevallen een even grote, zij het door weer andere conventies beperkte, onvrijheid betekent. De liefde zoals de vrouwen bij Duras zich die voorstellen luistert naar heel andere wetten, behoort eigenlijk tot een andere wereld. Slechts zelden durven zij de stap naar die andere, verboden wereld te doen. Het blijft bij een passief wachten, de koestering van een 'onmogelijk' verlangen.

Om dit probleem directer tot uitdrukking te kunnen brengen, zoekt Duras naar een nieuwe vorm. Het beeld van de ideale liefde, slechts mogelijk indien de personages radicaal zouden durven breken met de dagelijkse sleur waarin zij opgesloten zitten, krijgt scherper vorm, de intrige begint te verdwijnen, er komt een grotere nadruk op de dialoog te liggen. Deze nieuwe tendens vinden we het duidelijkst terug in *Le square* (1955). Hoewel het kader van de roman gehandhaafd blijft, ontdoet Duras het verhaal van zoveel mogelijk overbodige elementen. De handeling blijft tot een minimum beperkt en wordt door geen enkele gebeurtenis van buitenaf verstoord. Een dienstmeisje en een handelsreiziger ontmoeten elkaar op een bank in een park. Beschrijvingen ontbreken, de personages hebben zelfs geen naam. Het meisje en de man raken in gesprek. Voor beiden betekent deze vorm van communicatie een mogelijheid even aan hun dagelijkse leven, dat zich afspeelt op de laatste trede van de maatschappelijke ladder, te ontsnappen, het geeft hen de ruimte aldus in hun fantasie te beleven wat in de werkelijkheid onmogelijk zou zijn. De man put evenwel nog vreugde uit een meevallertje, of uit het feit dat er in de kersentijd op de markt zoveel mooie rode kleuren te zien zijn. Het meisje daarentegen vestigt al haar hoop om aan het ondraaglijke leven dat zij gedwongen is te leiden te ontsnappen, op het zaterdagse bal, op de verwachting daar een man, een mogelijke echtgenoot te vinden. Die ontmoeting, zo stelt zij zich voor, zal haar de kracht geven haar leven radicaal te veranderen, voor één keer tegen alles nee te zeggen. En het is de liefde die haar daarbij de weg zal wijzen. Hoewel het gesprek een spontane conversatie lijkt waarbij twee verwante zielen hun hart blootleggen, praten zij eigenlijk langs elkaar heen, blijven zij zich hardnekkig vastklampen aan hun eigen gedachten en ideeën. Ten slotte vertrekt het dienstmeisje weer zonder dat we te weten komen of haar wens vervuld zal worden of dat de situatie zich zal herhalen. De nadruk ligt echter op die wat onhandige ontmoeting, dat wanhopige moment van contact dat deze ongelukkigen, deze eenzamen de kans biedt hun behoefte aan begrip, warmte, liefde tot uitdrukking te brengen.

Wat Duras met *Le square*, en ook met *L'après-midi de monsieur Andesmas* (1962) via haar personages wil aantonen is dat wat er in de wereld gebeurt zich eigenlijk voortdurend aan de mensen onttrekt, dat alles in wezen buiten hen om gaat. In hun angst, in hun onmacht lukt het hen niet, greep op hun eigen werkelijkheid te krijgen. Zij zijn slachtoffer. Vanuit dit tragische besef zou Duras mensen een uitweg willen bieden. Zij zouden zich meer van hun situatie bewust moeten worden.

Wat zich als reactie hierop in haar volgende boeken voltrekt zouden we een regelrechte ommekeer kunnen noemen. Aan de ene kant zien we dat zij zich steeds meer richt op haar eigen innerlijk, de spanningen, conflicten, impulsen, gevoelens die elk mens in diepste wezen beheersen, de krachten die in onszelf werkzaam zijn. Aan de andere kant probeert ze haar werk nog radicaler van alle franje te ontdoen:

geen beschrijvingen, geen analyses, geen verklaringen meer. Alleen het wezenlijke mag overblijven. Daarmee krijgen haar teksten een compactheid, een geserreerdheid en een intensiteit die volstrekt uniek is.

In *Moderato cantabile* (1958) zien we voor het eerst hoe voortreffelijk Duras in haar opzet is geslaagd. Deze korte roman vormt in het oeuvre van Duras dan ook een onbewistbaar hoogtepunt. In het boek komen bijna alle thema's en motieven samen die zij in haar eerdere romans afzonderlijk verwerkte. De intrige en de stijl zijn van een opperste eenvoud, de structuur lijkt ingewikkeld maar is in werkelijkheid doorzichtiger dan ooit. Aldus wordt het drama met een onverbiddelijke directheid naar zijn climax gevoerd. Opvallend is weer de belangrijke plaats die de dialoog inneemt.

Anne Desbaresdes, de vrouw van een fabrieksdirecteur, die haar zoontje gezelschap houdt tijdens diens pianoles, hoort op een dag geschreeuw en ziet hoe uit een bar aan de overkant een man wordt weggevoerd die zojuist zijn geliefde heeft gedood. Geschokt, nieuwsgierig, gaat zij vervolgens elke middag naar die bar, drinkt er wijn met een onbekende man, Chauvin, een arbeider, en probeert samen met hem te reconstrueren waarom in de bar een crime passionnel is gepleegd. In werkelijkheid gaat het echter om iets heel anders, iets diepers, iets verborgens. De liefde die er tussen hen ontstaat, doordringt hen ervan dat ze ieder zitten opgesloten in hun eigen wereld. De kracht van de gedragsregels die bij hun klasse horen, maakt het onmogelijk aan hun hartstocht toe te geven. De wanhoop die dit inzicht bij de vrouw teweegbrengt, leidt zelfs tot een soort verstening, en niet alleen van haar gevoelens. Het onvermogen met de regels van haar klasse te breken geeft haar een gevoel alsof zij dood is.

Omdat *Moderato cantabile* zo'n centrale plaats in het werk van Duras inneemt, is het misschien zinvol aan een paar aspecten wat meer aandacht te besteden, temeer daar deze ook voor later werk van belang zijn.

Zoals ik hiervoor reeds even heb aangegeven, vertonen de boeken van Duras vanaf *Moderato cantabile* duidelijke verschillen met de teksten die eraan voorafgingen. De homogene wereld van de eerdere romans heeft plaatsgemaakt voor twee werelden: een objectieve wereld, die in grote lijnen met onze gewone, geordende wereld van alledag overeenstemt, en de innerlijke wereld van de personages die deze bevolken, waarin onvrede, heftigheid, verborgen hartstocht overheersen. Deze heftige gevoelens zoeken naar een uitweg die echter wordt belemmerd door de heersende conventies, door de moraal.

Anne Desbaresdes leeft ogenschijnlijk keurig volgens de regels die bij haar maatschappelijke klasse horen. Toch

zou zij diep in haar binnenste haar denken en handelen langs heel andere wegen willen sturen. Daar komt bij dat ze door haar comfortabele leventje als vrouw van een rijke industrieel niets hoeft te doen. Verveeld, eenzaam blijft ze in haar eigen kringetje ronddraaien, vervuld van slechts één verlangen: de absolute liefde te leren kennen. Alleen het zich met alle hartstocht overgeven aan die liefde zou voor haar de totale bevrijding van haar wezen betekenen. Op dat moment zouden alle belemmeringen, alle maatschappelijke grenzen, elke moraal wegvallen. Net als bij de meeste andere vrouwelijke personages van Duras, is dit verlangen steeds latent aanwezig, kan het jarenlang sluimeren, om door een onverwachte gebeurtenis soms opeens weer in alle hevigheid aan de oppervlakte te komen. Zo laat Joseph in *Un barrage contre le Pacifique* als de liefde zich aandient zonder aarzelen zijn moeder in de steek. Michael Richardson gaat er in *Le ravissement de Lol V. Stein* (1964) met Anne-Marie Stretter vandoor en veroordeelt Lol aldus, zonder haar nog een blik waardig te keuren, tot waanzin.

Ook Anne Desbaresdes lapt, eenmaal in de ban van de dramatische gebeurtenissen geraakt, de regels van de bourgeoisie aan haar laars en keert elke dag naar het volkse café terug om er Chauvin te ontmoeten. Opeens hebben begrippen als overspel of trouw geen enkele betekenis meer - zij behoren immers tot die totaal andere, nette, geordende wereld. Remmingen, zondebesef, schuldgevoelens, alles wordt ondergeschikt aan die éne, onbedwingbare impuls die liefde, hartstocht heet, want alleen de meest hartstochtelijke liefde bevrijdt ons uit de hel van het allerdaagse, maakt het ons mogelijk het leven in al zijn volheid, in al zijn heftigheid te leren kennen en te ondergaan.

Deze breuk kan zich echter ook minder gewelddadig uiten, bij voorbeeld in de vorm van een weigering, van een volstrekte passiviteit. Symbolisch krijgt deze weigering op sublieme wijze gestalte in hoofdstuk VII van *Moderato cantabile.* Tijdens een diner bij haar thuis weigert Anne, na overdadig veel wijn te hebben gedronken, in het bijzijn van haar man en haar gasten van de eend te eten die hen wordt opgediend. Na dit nogal belachelijke voorval vlucht ze naar de slaapkamer van haar zoontje en 'braakt het vreemde voedsel uit'. Deze symbolische reactie geeft op een prachtige wijze weer hoe zij weigert de regels van wellevendheid in acht te nemen, kortom dat zij weigert de waarden waar de bourgeoisie aan vasthoudt nog langer te aanvaarden. Ze kotst ze letterlijk uit. Een meer met het specifiek vrouwzijn samenhangend thema in *Moderato cantabile* is dat van het moederschap, dat zo op het oog duidelijk bij de normale, geordende wereld hoort en daarin iets vreugdevols betekent. In teksten van Duras is het moederschap echter een bij uitstek dramatisch gegeven: het bindt, beperkt de vrouw en sluit haar op in een narcistisch 'geluk'. Aan de andere kant geeft het kind de moeder de gelegenheid op 'uitputtende' wijze haar gevoelens van liefde te uiten, zich er emotioneel mee verbonden te voelen - zoals met een geliefde. De intensiteit van deze moederliefde krijgt bij Duras iets verontrustends, de moeders weten eigenlijk niet wat ze met het kind aanmoeten. 'Wat moet je met een kind als het er eenmaal is?' merkt Duras in *Les parleuses* (1974) op. 'Vanaf het moment dat het geboren was leef ik in de waanzin', zegt Sara in *Les petits chevaux de Tarquinia* (1953). En Anne Desbaresdes: 'Hij verslindt me'.

Tegelijk wordt het kind een instrument om zich mee tegen de maatschappelijke orde te keren. Heimelijk juicht Anne het toe dat haar zoontje tijdens zijn pianoles hardnekkig weigert de lerares te gehoorzamen, probeert zij het kind te

verontschuldigen. Een tweede bijkomstigheid is dat de moederlijke liefde zoals al even vermeld ook een duidelijk sensuele kant heeft: als het zoontje Anne bij de hand neemt, roept zij uit: 'Oh, schat', alsof het een gebaar van een geliefde betrof.

Waar een kind de vrouw in beperkte mate de gelegenheid biedt zich van de knellende wereld van alledag los te maken, daar vormt de alcohol een veel radicalere uitweg. In de teksten van Duras wordt opvallend veel gedronken; vooral de vrouwen gaan zich er mateloos aan te buiten. Zo heeft elk boek, elke film zelfs zijn eigen specifiek drank: in *Hiroshima mon amour* is het bier, in *Le marin de Gibraltar* (1952) whiskey, in *Dix heures et demie du soir en été* cognac en in *Moderato cantabile* wijn. Behalve om in een roes te raken teneinde een geestelijke crisis te bezweren, of als vorm van protest, benadrukt het gebruik van alcohol ook de marginale positie die de gebruiksters in het gezelschap waarin ze verkeren innemen. Bij Anne worden tijdens het diner vooral fijne dranken, bij voorbeeld een dure wijn als Pommard gedronken. In de bar met Chauvin drinkt ze gulzig goedkope rode wijn, en bereidt aldus symbolisch de breuk met haar milieu voor. Ook bij Anne-Marie Stretter in *Le vice-consul* (1966) is het vele drinken een teken van haar isolement.

Laatste en uiterste mogelijkheid om aan het onverdraaglijke bestaan te ontsnappen is ongetwijfeld de dood. Dit kan bij Duras zowel een fysieke dood als een symbolische dood betekenen. Niettemin heeft deze altijd een zeer uitzonderlijk karakter. In *Moderato cantabile* brengt de crime passionnel in het café Anne tot het besef dat zij zelf mentaal dood is. In *Hiroshima mon amour* wordt de alomtegenwoordige dood in de door de atoombom vernietigde stad in verband gebracht met de dood van de Duitse minnaar die de hoofdpersoon tijdens de tweede wereldoorlog had. In *Dix heures et demie du soir en été* vermoordt Rodrigo Paestra zijn vrouw en haar minnaar. In *L'amante anglaise* (1967) vermoordt de waanzinnige Claire Lannes haar nicht, snijdt het lijk in stukken en gooit deze vanaf een viaduct in passerende treinen. Ten aanzien van de dood van Anne-Marie Stretter en het verdwenen meisje in *Savannah Bay* (1982) wordt zelfmoord gesuggereerd. In het verhaal 'La maladie de la mort' wordt de liefde voorgesteld als een dodelijke ziekte.

Welk karakter de dood ook heeft, steeds bestaat er een relatie met het onbereikbare, het onmogelijke van de liefde. Daarbij is deze dood niet zozeer van belang als feitelijk gegeven dat de handeling in gang zet - de moorden vinden meestal in het begin van het boek plaats - maar veel meer door de diepere betekenis die hij geleidelijk voor de verschillende hoofdpersonen gaat krijgen, de innerlijke reactie, de crisis die hij teweegbrengt.

Bijzonder intrigerend is in dit verband het verhaal 'Le

boa' in de bundel *Des journées entières dans les arbres* (1954), waarin een meisje er in een dierentuin getuige van is hoe een boa een levende kip verslindt. Deze in volle openbaarheid gepleegde moord beschouwt het meisje als de volmaakte uiting van de onontkoombaarheid van het lot, even onvermijdelijk als wreed, maar niettemin een fascinerend schouwspel dat zij gebiologeerd gadeslaat. Op dezelfde wijze raken andere vrouwen bij Duras in opperste vervoering bij een crime passionnel. Is doden uit liefde immers niet de hoogste vorm van liefde? Dat moordenaar en slachtoffer deze hoogste vorm hebben bereikt, is voor hen voldoende reden om de misdaad te rechtvaardigen. Bovendien wordt de onmogelijkheid van dit ideaal nog eens benadrukt, waardoor het drama een extra tragische dimensie krijgt.

In *Dix heures et demie du soir en été* is de eerste impuls van Maria als zij ziet dat de moordenaar - haar geliefde - zich op het dak schuilhoudt, hem te redden. Het laatste wat de moordenaar in *Moderato cantabile* doet voordat hij wordt weggevoerd, is de vermoorde vrouw omhelzen. De omstanders vinden dit walgelijk, Anne vraagt: 'Waarom?' Zij is door het schouwspel zo gefascineerd dat ze het gebeurde wel zelf zou willen beleven. Zij huivert bij de gedachte eraan.

Het willen ontsnappen aan de geordende wereld blijft in het werk van Duras het voornaamste thema. Deze ontsnapping kan, zoals we hebben gezien, op verschillende manieren gerealiseerd worden: door je innerlijk open te stellen voor de omringende wereld omdat je daar het ideaal hoopt aan te treffen, door je innerlijk af te sluiten voor die wereld - een vlucht in de verbeelding, in de alcohol - of door het doden van de geliefde - uit wanhoop, uit jaloezie -, het zich identificeren met de gedode geliefde, zelfmoord, 'verstening', mentale dood).

Toch is er één manier die kennelijk Duras' voorkeur heeft: de vlucht in de waanzin. Het geestelijk in de war raken heeft bij haar echter een volstrekt positieve waarde: waanzin betekent de meest resolute vorm om de wereld de rug toe te keren, om de druk van het alledaagse van zich af te schudden, de meest absolute vorm van bevrijding. Alles wat met de bestaande wereld verband houdt wordt tot een minimum gereduceerd, alles concentreert zich op het innerlijk van de hoofdpersonen, op hun bewustwording, hun bevrijding. Hun hele doen en laten wordt tot één, obsessionele gedachte teruggevoerd.

In de ontroerende roman *Le ravissement de Lol V. Stein* (1964) wordt het jonge meisje Lol V. Stein tijdens een bal in T. Beach in de steek gelaten door haar verloofde Michael Richardson nadat deze plotseling volkomen in de ban is geraakt van een andere vrouw, Anna-Marie Stretter, de echtgenote van de Franse consul in Calcutta. Uiteindelijk blijft zij onaangedaan door deze gebeurtenis, innerlijk raakt zij echter in een toestand die het midden houdt tussen apathie en vervoering. Als een schim van zichzelf begint zij een nieuw leven met een andere man, krijgt kinderen. Er gaan jaren voorbij. Al die tijd wordt Lol echter onweerstaanbaar gedreven door de drang alles nog eens opnieuw te beleven, naar de plaatsen van het drama terug te keren. Het lukt haar inderdaad een soortgelijke situatie te creëren, nu met haar vriendin Tatiana Karl en Jacques Hold, de verteller. Jacques Hold neemt haar mee naar de bekende plaatsen, neemt haar zelfs mee naar zijn hotelkamer. Maar Lol blijft als versteend, opgesloten in haar waanzin, en durft uiteindelijk niet toe te geven aan haar verlangen. Later betrapt de verteller haar terwijl ze het tweetal als een soort voyeur bespiedt door in het donker vanuit een roggeveld roerloos naar het verlichte raam

van hun hotelkamer te kijken. Dat is voor haar de enige manier om innerlijk te herbeleven wat er indertijd tussen haar verloofde en Anne-Marie Stretter gebeurd moet zijn: die allereerste blik, die ontembare hartstocht die vervolgens was losgebarsten.

Marguerite Duras

De roman *Le vice-consul* en de naar dit boek gemaakte film *India Song* verplaatst ons naar de verstikkende atmosfeer van Calcutta vlak voor het begin van de regentijd. Hier spelen de gebeurtenissen zich af tijdens een cocktailparty. Opnieuw loopt de waanzin als een rode draad door het verhaal, thans echter op verschillende niveaus. In de eerste plaats op het sociale vlak, in de persoon van de bedelaars die we ook al in *Un barrage contre le Pacifique* tegenkwamen, een vrouw die ooit door haar familie werd weggejaagd omdat ze zwanger was, haar kind verkocht of bij iemand achterliet en duizenden kilometers te voet van Cambodja naar Calcutta aflegde. Daar treffen we haar nu aan terwijl ze in de Ganges baadt, rond de Franse ambassade zwerft om voedselresten te

bemachtigen die men bedelaars vanuit het park toewerpt en, door alle ellende waanzinnig geworden, af en toe onmenselijke jammerklachten uitstoot. Zij vertegenwoordigt met haar - niet zichtbare maar wel hoorbare - aanwezigheid de héle wereld van armoede, ziekte, onmacht en onrechtvaardigheid.

Op het persoonlijke vlak is de waanzin aanwezig in de figuur van de Franse vice-consul in Lahore. Hij zou alleen hartstochtelijke liefde willen aanvaarden als wijze van leven. In zijn eenzaamheid slaakte hij wanhoopskreten vanaf het balkon van zijn huis en schoot op de honden en de lepralijders die in zijn tuin lagen te slapen. Als gevolg van deze vlaag van verstandsverbijstering is hij uit zijn functie ontheven en wacht hij thans in Calcutta op overplaatsing. Hoewel hij in een brief verklaarde geen motieven voor zijn daad te kunnen geven, kunnen we uit de situatie opmaken dat de onrechtvaardigheid en de ellende die hij in het land waarin hij als bestuurder optrad om zich heen zag, hem te veel is geworden. In deze uitzichtloze situatie bleef hem slechts de waanzin over. Als een gek heeft hij de ellende willen vernietigen.

Tijdens de receptie die door de Franse ambassadeur in Calcutta wordt gegeven, begint de vice-consul, die veel heeft gedronken, opnieuw te schreeuwen. Maar een man hoort geen gevoelens te tonen, hoort niet te huilen of te schreeuwen. Daarmee overtreedt hij de regels die in de geordende wereld gelden, en hij wordt eruit gegooid. De enige die voor de situatie begrip kan opbrengen is de vrouw van de ambassadeur, Anne-Marie Stretter, zoals zij ook sympathie voor de bedelaars voelt. Zij kan echter weinig doen. Als zeer onconventionele vrouw, die er talloze minnaars op nahoudt, ontmoetingsavonden organiseert en zich op afgelegen eilanden afzondert, verkeert zij toch al in een isolement ten aanzien van de andere Europeanen. Welke keus blijft haar?

De maatschappelijke kloof die Anne Desbaresdes en Chauvin in *Moderato cantabile* scheidde beperkte zich tot de tegenstelling bourgeoisie-proletariaat. Deze kloof was, althans op het communicatieve vlak, en door middel van veel rode wijn, nog overbrugbaar. In *Le vice-consul* staan de twee werelden - die van absolute armoede en van ongelimiteerde macht en rijkdom - echter onverzoenlijk tegenover elkaar. Hier is geen enkel vergelijk mogelijk. In de film worden deze uitersten op zeer suggestieve wijze *hoorbaar* gemaakt, enerzijds door de kreten van de bedelares en de vice-consul, anderzijds door de fluisterende conversatietoon van de aanwezigen op de cocktailparty. Daarbij spreken de personen niet zelf maar worden ze vertegenwoordigd door een stem buiten beeld. De definitieve breuk ontstaat, wanneer de vice-consul Anne-Marie Stretter bij haar meisjesnaam noemt en haar aldus herinnert aan de periode voor haar huwelijk, toen zij pianiste in Venetië was. Zijn geschreeuw zorgt ervoor dat Anne-Marie Stretter zich verder in zichzelf opsluit, tot het moment komt dat ook zij de haar omringende wereld - de medeplichtigheid waaraan zij zich schuldig maakt - onverdraaglijk begint te vinden. Doet zij een nog onherroepelijker stap dan een vlucht in de waanzin? Plotseling is zij verdwenen. Aan zee worden slechts haar kleren teruggevonden...

Met broer Joseph

De waanzin van de hoofdpersonen in de roman *L'amante anglaise* en het toneelstuk *Le shaga* eindigt niet met de dood, maar laat de figuren als het ware vanuit een andere wereld hun visie op déze wereld geven. Volgende stap, en een nieuwe ommekeer in het werk van Duras, is dat zij die ‘andere wereld’ als de eigenlijke wereld gaan beschouwen en deze op hun eigen manier gaan invullen. Alsof Duras het had voelen aankomen, dient deze radicale ommekeer op het maatschappelijk vlak zich bijna tegelijkertijd aan in de vorm van ‘mei 68’. Zoals bij veel intellectuelen en kunstenaars hebben de gebeurtenissen van mei 68 een directe invloed op hun werk. Bij Duras kunnen we zelfs spreken van een breuk, zowel formeel als thematisch. Had Duras in een eerdere periode reeds afstand gedaan van klassieke elementen als intrige, beschrijving, analyse, van nu af breekt zij bovendien met de traditionele zinsbouw. Wat zij schrijft zijn nog slechts korte notities, indrukken, elementaire zinnetjes. De handeling, maakt bijna volledig plaats voor een uiterst statische dialoog. Je weet nauwelijks meer met welk genre je te maken hebt. *India Song* noemt zij ‘texte, théâtre, film!’.

Wat de thematiek betreft wordt het idee van individuele bevrijding - op welke wijze dan ook - in een algemener kader geplaatst: iedereen moet bevrijd worden van het juk van maatschappelijke en persoonlijke onderdrukking. Dat kan alleen door al het bestaande te vernietigen, te beginnen bij het eigen sociale omhulsel. Het toegeven aan de waanzin die Duras nastreeft moet het verschil zichtbaar maken tussen echt en vals, waarheid en leugen, intelligentie en domheid. In dit proces van vernietiging

kent Duras vooral de vrouw een belangrijke rol toe omdat de vrouw, zoals ze in *Les parleuses* zegt, dichter bij de waanzin, dichter bij de overtreding staat.

In dit verband neemt de tekst *Détruire dit-elle* een sleutelpositie in. Ieder realisme is daaruit praktisch verdwenen. Het boek, en ook film, speelt zich af in een hotel, maar het zou net zo goed een gekkenhuis kunnen zijn. De enige levende wezens die we er aantreffen zijn de vijf handelende en sprekende personen. Evenals de meeste elementen uit de omgeving zijn zij eigenlijk slechts symbolen. Daarbij gaat het voornamelijk om twee tegenover elkaar staande levensopvattingen: die van Alissa Thor, wier gevoelens van liefde, wier begeerte de beperkingen van het huwelijk overstijgen, die deze grenzen wil vernietigen - en dat ook doet - en die van de keurige Elisabeth Alione, bang, vol vooroordelen. Alissa probeert haar voor haar eigen standpunt te winnen, dat wil zeggen: de bestaande wereld, in de vorm van een fatsoenlijk, platvloers, burgelijk leven, dient vernietigd te worden. Zij wordt daarbij gesteund door twee mannen: Max Thor, haar echtgenoot, en diens vriend Stein, haar minnaar. Samen proberen ze Elisabeth ertoe bewegen aan hun spel van onaangepast zijn mee te doen. Tot haar verbazing constateert Elisabeth bij voorbeeld dat het drietal niets terechtbrengt van een spelletje kaart, er ook niets van terecht wíl brengen. Elisabeth onthult daarop de reden van haar aanwezigheid: ze heeft een dood kind gebaard en probeert dit drama door middel van een rustkuur te boven te komen. Door haar contact met het ‘onaangepaste’ drietal begint ze zich er echter tegelijk van bewust te worden in welk keurslijf ze zit, hoe afhankelijk ze van haar man is, hoe deze situatie haar tot een onverdraaglijke passiviteit dwingt. Even lijkt het erop of zij, meegesleept door de waanzin van Alissa, in de verleiding komt aan haar oproep ‘te vernietigen’ gehoor te geven. Tijdens een diner, waarbij ook de inmiddels gearriveerde echtgenoot van Elisabeth aanwezig is, staat zij plotseling op omdat zij moet overgeven. Dezelfde symbolische daad die we in *Moderâto cantabile* tegenkwamen, en om dezelfde reden: alles uitkotsen wat haar gevangen houdt, belemmert, onderdrukt. Het probleem is in *Détruire dit-elle* verder aangescherpt, heeft een gewelddadiger context gekregen. Maar toch blijft opnieuw de beslissende stap achterwege: Elisabeth keert met haar man terug naar huis.

Teleurgesteld door de afloop van mei 68 - geleidelijk herneemt het gewone leven zijn gang zonder maatschappelijk ook maar enig spoor na te laten - blijft Duras vasthouden aan de eenmaal gekozen radicalere weg - waarbij zij er vanuit gaat dat de subversiviteit, reeds tot uitdrukking gebracht in *Détruire dit-elle*, ook politieke consequenties zou moeten krijgen. Duras droomt van een ‘volstrekt negatief politiek programma’ (*Les parleuses*, blz. 108). Zij vindt dat de bestaande structuren nu eindelijk vernietigd moeten worden, dat ook de individuen hun ingeslepen gewoontes moeten vernietigen omdat deze een belemmering vormen voor hun manier van denken, handelen, waarnemen, voelen.

Verschrikkeingen op wereldformaat zoals in *Hiroshima mon amour* en *Le vice-consul* aan de orde kwamen, en waar we in *India Song*, *Aurélia Steiner* (1979) en *La douleur* (1984) opnieuw mee geconfronteerd worden, tonen aan dat we in een onmogelijke wereld leven. In *Le camion* (1977) bracht dat Duras zelfs tot de schokkende, provocerende uitspraak: ‘Laat de wereld kapot gaan’. Deze wereldorde loopt volgens haar op zijn eind - nog nooit zijn er zoveel mensen van de honger omgekomen - en die ondergang moet je niet tegenhouden. De enige manier om ermee om te gaan, om van de schande waarin we leven los te komen, is ons met de ellende

en met de ondergang te verbinden. ‘Laat het gemeenschappelijke lot werkelijk gemeenschappelijk worden.’ Een nieuwe wereld wordt misschien denkbaar als de huidige helemaal heeft opgehouden te bestaan.

Om deze ideeën gestalte te geven is Duras zich na 1968 steeds intensiever met het maken van films gaan bezighouden. Het belangrijkste kenmerk van haar werk uit deze periode is dat zij haar lezers en toeschouwers voortdurend op het verkeerde been zet. Deconditioneren heet dat. Op intellectueel niveau doet zij dat door situaties te tonen waarin personen zich met meer of minder succes losmaken van hun ideologische verankering. Met haar bijzondere aanpak wil ze de lezer/toeschouwers als het ware dwingen hetzelfde te doen. Door te laten zien dat het ook anders kan, weekt ze de lezer/toeschouwer los van zijn gewoontes en zet hem daarmee tegelijkertijd op het spoor van een inhoudelijke subversiviteit. Thema's en motieven blijven weliswaar hezelfde, maar ze worden op een heel andere manier gepresenteerd. Deels is dit ook een reactie op de steeds verdergaande vercommercialisering van de film.

Een goed voorbeeld van deze nieuwe aanpak is de film *India Song.* Wat is er in deze film zo verrassend, zo onverklaarbaar vreemd? Misschien is hier enige toelichting nodig. Gewoonlijk functioneren er in een film drie tekensystemen naast elkaar: beeld, geluid (tekst, stem) en muziek. Bij de traditionele film ligt er een cesuur tussen beeld en geluid enerzijds en de muziek anderzijds. Van de muziek gaat een affectieve werking uit die los van beeld en geluid niet zou bestaan. Denk hierbij aan het aanzwellen van de muziek als er een spannend moment nadert, aan de romantische klanken als de geliefden elkaar omhelzen. Daarnaast bestaat er een duidelijke coherentie tussen beeld en geluid: de stemmen van de personages, een wegrijdende auto, een aanstormende trein. Het bijzondere van Duras is nu dat zij de cesuur legt tussen beeld en geluid, dat zij beide als het ware loskoppelt. Zonder tekst zouden we niets van de beelden begrijpen. Deze krijgen pas betekenis door de, meestal door haarzelf, uitgesproken woorden. Zo krijgen de beelden de functie die in de traditionele film de muziek had.

Voor de film was dit een revolutionaire ontwikkeling, en tegelijk het begin van een afbraakproces, zoals hierna zal blijken. In *India Song* zien we de acteur en actrices spreken, horen we flarden van gesprekken, maar horen niet wat ze zeggen op het moment dat ze het zeggen. We horen het geroezemoes van een cocktailparty, de aanwezigen zien we niet. Anne-Marie Stretter danst met haar minnaars, hun monden bewegen, maar het geluid komt van elders. Daardoor krijgt hun gedrag iets afwezigs, alsof ze in zichzelf verzonken zijn.

In *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976) maakt Duras gebruik van dezelfde geluidsband als in *India Song*, alleen de personages zijn verdwenen. De beelden laten niets anders zien dan de troosteloze, lege vertrekken in en rond een vervallen villa. Ook in *Aurélia Steiner* (1979), het verhaal van een joods meisje dat haar ouder in een concentratiekamp zag sterven, komt geen enkel levend wezen in beeld.

In *Le camion* (1977) wordt de film zelf weggelaten. Duras zit met de acteur Gérard Depardieu achter een tafel vol vellen papier en bespreekt met hem hoe een film over een vrachtwagen eruit zou kunnen zien. De beelden tonen slechts een lege cabine, vale nieuwbouwwijken en troosteloze landschappen.

Deze ontwikkeling, of liever dit afbraakproces, bereikt een voorlopig eindpunt met *Agatha* (1981) en *L'homme atlantique* (1982). In *Agatha* horen we een dialoog tussen een broer en zijn zuster die af en toe, dwalend door een verlaten hotel, in onderbelichte opnamen als vage schimmen in beeld komen zonder nog enige realiteit te vertegenwoordigen. De overige beelden bestaan uit lange, statische opnamen van de zee, het strand, een voorbijvarend schip. In *L'homme atlantique* ten slotte vallen zelfs de beelden weg: de toeschouwer zit vijfendertig minuten in het donker, slechts twintig minuten zijn er beelden te zien, opnieuw de zee, het strand, een huis. Intussen zegt Duras haar tekst.

Deze bijzondere aanpak die we deconditioneren hebben genoemd vinden we ook terug in verhalen die Duras naast de genoemde filmscenario's schreef. Thematisch ligt de nadruk op een bijzondere, extreme, gewelddadige of verboden liefdesrelatie. *L'homme assis dans le couloir*, *L'homme atlantique* en *La maladie de la mort* zijn korte, heftige verhalen doortrokken van erotiek, volgens sommigen bij het pornografische af.

In deze raadselachtige verhalen beperkt het erotische zich uitsluitend tot de seksuele daad. *L'homme assis dans le couloir* beschrijft één gewelddadige liefdesscène waarin pijn en genot samengaan. In *La maladie de la mort* hoopt een man te ontdekken of hij in staat is lief te hebben. Duras deconditioneert de lezer bij voorbaat door de man met een vrouw te laten afspreken dat hij haar tegen betaling een paar nachten mag ‘bezitten’. De betaling suggereert een band - zoals bij een normale afspraak - maar sluit tegelijk elke gemeenschappelijkheid uit. Geconcentreerd op slechts enkele bladzijden leest men hoe twee anonieme wezens elkaar ontmoeten, een hotelkamer betrekken en zich daar, buiten de maatschappij, buiten hun persoonlijke geschiedenis om, buiten de tijd, geestelijke en lichamelijk aan elkaar uitleveren. Het gebrek aan gevoelens, het gebrek aan liefde wordt door Duras gekarakteriseerd als een dodelijke ziekte, die de kloof aangeeft tussen de belemmeringen die de maatschappij ons oplegt - en die de partners tot volstrekte apathie dwingen - en het diep in ons gewortelde streven naar soevereiniteit, met name ten aanzien van onze seksuele verlangens.

De intense genotsbeleving, die in de gegeven context een beproeving betekent, leidt zelfs tot de drang het andere lichaam te vernietigen, te doden. Daarbij gaat het Duras echter niet in de eerste plaats om deze destructieve kant. Zij schetst vooral een situatie waarin *beide* partners slachtoffer zijn. Vanuit deze extreme situatie, die aangeeft hoe het niet moet, wil zij ons tot het inzicht brengen dat seksualiteit, los van het conventionele, behalve een bevrijding ook een openbaring kan betekenen waarbij de nu nog heersende ongelijkwaardigheid als vanzelf zal verdwijnen.

Door het seksuele nadrukkelijk te isoleren van de totaliteit van menselijke activiteiten ontstaat er een onwerkelijke maar in de woorden van Duras zeer heftige situatie waarbinnen de sociale en psychologische complexiteit die de relatie tussen de geslachten gewoonlijk hebben, verdwijnt. Daarmee onderscheidt het verhaal zich tevens van de meer traditionele vertelvormen. Toch omzeilt ze het al te expliciete voortdurend door een geraffineerd stilistisch en grammaticaal spel met vormen als 'gesteld dat', 'dan zou hij (zij)', 'misschien', enz. Dit verbinden van het handelingsverloop aan een conditionnel geeft de verhalen iets zeer suggestiefs, iets onwezenlijks dat ze met nadruk buiten de werkelijkheid plaatst.

In *Agatha* spreken een broer en een zuster over hun grenzeloze maar verboden liefde voor elkaar die hun jeugd en verdere leven bepaalde. Het zijn de laatste ogenblikken van samenzijn voordat zij definitief gescheiden zullen worden. De dialoog is tegelijk suggestief-poëtisch en afstandelijk, zakelijk.

De relatie die Duras schetst heeft iets weerbarstigs en zit vol ingehouden spanning die elk compromis uitsluit. Deze spanning wordt versterkt doordat ze haar personages daarbij plaatst in een bij voorkeur nostalgische omgeving met een sterk symbolische betekenis: verlaten villa's, kale hotels, lege tennisvelden, met als decor de oneindige beweging van de zee. Deze entourage doet de herinnering weliswaar herleven, maar van de oorspronkelijke hartstochten is nauwelijks sprake meer. Het gewone leven (huwelijk, kinderen) heeft alles weggedrukt. De woorden die de beide geliefden uitspreken, bijna ieder voor zich, geven aan dat nu alles voorbij is, onmogelijk is geworden. Wat overblijft zijn de ontberingen, het verblindende, de puurheid van wat hen eens samenbracht. Maar alles is intussen in verval geraakt, duister geworden. Ze doen een laatste poging te vechten tegen het noodlot dat hen zal scheiden door het geheim dat hen verbond nog eens met woorden, en alleen met woorden, terug te roepen. Maar door hun spreken ontdekken ze tevens dat ze nog steeds met elkaar verbonden zijn, dat hun liefde iets onvergankelijks, iets eeuwigs vertegenwoordigt.

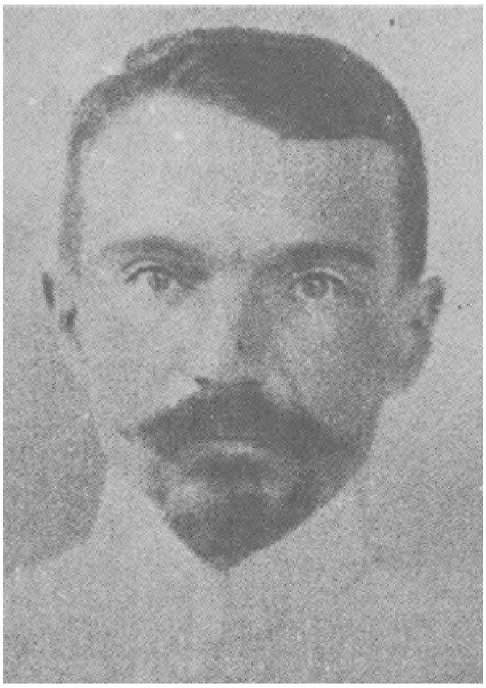
In haar laatste boek, *Les yeux bleus cheveux noirs* (1986), varieert Duras dit thema door een homoseksuele man ten tonele te voeren die door zijn partner in de steek is gelaten, een vrouw ontmoet en haar geld aanbiedt als zij naar zijn tragische verhaal wil luisteren.

Geen schrijfster is er zich, denk ik, zo van bewust hoe een tekst functioneert, moet functioneren, als Marguerite Duras. Haar vaak in een bijna hallucinerende stijl geschreven boeken laten de grenzen tussen realiteit en fictie al na een paar bladzijden vervagen. In *L'amant* treedt die vervaging zelfs op ten aanzien van het genre. Hebben we hier nu een roman of een autobiografie in handen?

De ik-vorm waarin het verhaal is geschreven, de tijd, de plaats, suggereren dat het om persoonlijke ervaringen gaat: het betreft gegevens uit de vroege jeugd van Duras, toen ze nog in Frans Indochina woonde. Veel van deze dementen waren al te vinden in *Un barrage contre le Pacifique.* Wie dit boek gelezen heeft herkent de gebeurtenissen rond het dramatische overlijden van de vader, ver weg in Frankrijk, waarheen hij als gevolg van zijn ziekte vroegtijdig moest terugkeren, het gezin in ontreddering achterlatend.

In deze episode van het verhaal begint echter al het fantastische, het oncontroleerbare mee te spelen. Eerder dan door het telegram, bereikt het overlijdensbericht van de vader haar moeder langs de weg van een soort visioen, waarin haar eerst een vogel, daarna haar eigen vader verschijnt. De wanhoop van de moeder, versterkt door haar strijd tegen het koloniale bestuur dat haar met een waardeloos stuk grond heeft opgezadeld, uit zich vooral tegenover de kinderen: de vertelster, haar enige dochter, en haar twee zoons, van wie de jongste vroeg sterft en de oudste al snel het leven van dief, pooier en gokker begint te leiden, elke cent erdoor jaagt, maar niettemin de lieveling van zijn moeder blijft.

Kern van het verhaal is de liefde tussen een vijftienjarige lyceumleerlinge, die Duras als een afspiegeling van zichzelf beschrijft, en een tien jaar oudere Chinees, zoon van een schatrijke huizenspeculant, die zij ontmoet op de veerboot over de Mekong. Op het moment dat zijn belangstelling zich openbaart, ontdekt het meisje zichzelf en haar verlangens, wordt ze zich bewust van haar eigen begeerten en haar eigen begeerlijkheid. Ze begint zich uitdagend te kleden. Met een roze vilthoed op het hoofd, in schoenen met hoge hakken en in een doorzichtige zijden jurk van haar moeder geeft ze uitdagend uitdrukking aan haar gevoelens.



Vader Duras

De jonge Chinees en het meisje beginnen een in de benauwende, vooroorlogse koloniale samenleving volstrekt onaanvaardbare verhouding die zowel de Franse als de Chinese familie in de grootst mogelijke schande dreigt te storten als er niet spoedig

een einde aan komt. Toch blijven ze anderhalf jaar lang, op een goor zolderkamertje waar de Chinees het meisje na schooltijd in een limousine met chauffeur naartoe laat brengen, in de greep van een extatische liefde die alle hartstochten te buiten gaat.

Deze situatie leidt tot een aantal pijnlijke en vernederende voorvallen. De Chinees neemt het arme gezin mee naar de duurste restaurants waar iedereen zich gretig tegoed doet. Maar elke communicatie wordt geblokkeerd door de sociale en culturele verschillen, de raciale vooroordelen, zodat allen na afloop zwijgend en zonder een woord van genegenheid of dank huns weegs gaan.

Moeder Duras

Al spreken de geliefden herhaaldelijk af dat ze elkaar maar beter niet meer kunnen ontmoeten, de kracht van hun gevoelens is sterker. Er is pas sprake van een definitieve scheiding als het gezin, moeder, dochter, en overgebleven zoon, naar Frankrijk vertrekt. Aan het eind van het boek treffen de geliefden elkaar, telefonisch, nog een-

maal en voor beiden blijkt die eerste ervaring de meest essentiële te zijn gebleven.

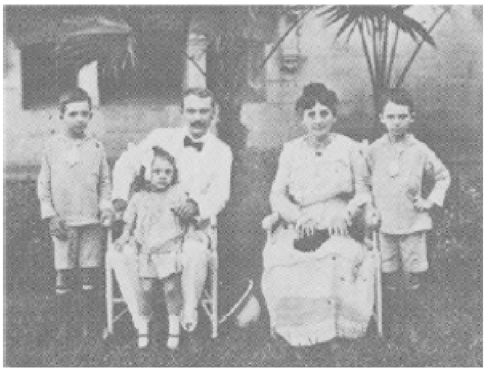
Het fascinerende van *L'amant* is dat Duras bijna alle thema's en motieven hernoemt die we in het eerdere werk tegenkwamen: de verstikkende invloed van het klimaat op stemming en atmosfeer - de zee, het woud, de regen -, maar ook de nauwe verbinding tussen liefde en dood. De relatie hiertussen trekt de verschillende elementen van het verhaal als het ware in de sfeer van het mythologische, naar een samenhang die de geschiedenis van een enkel individu verdiept tot wat mensen misschien altijd motiveert.

'De geschiedenis van mijn leven bestaat niet', zegt Duras uitdagend. 'Ik heb nooit geschreven, nooit liefgehad. Het enige wat ik deed was wachten voor een gesloten deur'. Herinnering, verbeelding en schrijfkunst worden door Duras zodanig gehanteerd dat men veeleer de indruk krijgt dat deze constituerende elementen elkaar eerder uit de weg gaan dan dat ze elkaar aanvullen. De vage en onbestemde thema's die voortdurend een weg naar de oppervlakte zoeken, verhullen de feitelijke gegevens en staan een interpretatie van het geheel in de weg. 'Eerder sprak ik over heldere perioden. Nu spreek ik over verborgen perioden uit dezelfde kindertijd, over feiten, gevoelens, gebeurtenissen die ik toen probeerde te verhullen'. Maar de getuigen zijn dood, de documenten vergaan, elke situatie, elke herinnering wordt door nostalgie aan het objectieve oog ontrokken. Zo blijft de lezer zich afvragen waar in deze 'autobiografie' het controleerbare eindigt en de fictie begint.

In *La douleur* is deze scheidslijn iets duidelijker. Hier beroept Duras zich op lang vergeten, thans teruggevonden dagboeken. 'Ik kan me totaal niet herinneren ze ooit geschreven te hebben', verklaart de schrijfster in haar inleiding bij het titelverhaal. Misschien is dit slechts een literaire mystificatie. Men kan echter ook veronderstellen dat de gebeurtenissen die ze erin beschrijft zo aangrijpend waren, zo op haar persoonlijke leven drukten, dat zij de herinnering eraan lange tijd heeft verdrongen.

De dagboekfragmenten en aanzetten tot verhalen bestaan uit de intieme analyse van datgene wat gewoonlijk aan de woorden ontsnapt. Duras weet het onbeschrijfbare daarbij te omringen met vertrouwde begrippen en termen die in deze context onverwacht een nieuwe betekenis krijgen. Maar soms zijn de emoties zo heftig dat ook met deze techniek de woorden niet in staat zijn volledig uit te beelden wat ze willen beschrijven.

Zelf noemt Duras *La douleur* 'een van de belangrijkste zaken van mijn leven'. Het verhaal speelt aan het eind van de oorlog, in april 1945. De geallieerden trekken Duitsland binnen, Berlijn brandt, de concentratiekampen worden ontdekt. In deze hectische periode wacht Duras op haar echtgenoot, in het boek Robert L. genoemd, die was weggevoerd naar Buchenwald. Misschien is hij dood, misschien leeft hij nog. De onzekerheid is een gruwelijke kwelling die elk aspect van het leven ontregelt. In de centra waar terugkerende dwangarbeiders, krijgsgevangenen en kampslachtoffers zich moeten melden, probeert zij tevergeefs inlichtingen over Robert te krijgen. In haar verbeelding ziet zij hem nog na zijn bevrijding langs een Duitse weg dood in een greppel liggen. 'Vlak voor hij stierf moet hij mijn naam genoemd hebben'.



Het gezin Duras

De telefoon maakt een eind aan haar martelende onzekerheid. Tussen de doden en stervenden van Dachau is Robert L. gevonden door François Morland (Mitterrand), leider van de verzetsorganisatie waarvan Robert en Marguerite deel uitmaakten. In een razendsnelle reddingsactie wordt Robert naar Parijs teruggebracht.

Het wezen dat zij ten slotte terugziet is een wrak. Zij leert hem opnieuw te eten, te leven. Zijn langzame terugkeer naar het leven lijkt nog het meest op een omgekeerde doodsstrijd. Hij verneemt dat zijn zuster is gestorven, dat zijn vrouw hem zal verlaten omdat ze een verhouding heeft met D., zijn beste vriend. Alles eindigt op een strand in Italië, in 1946. Robert zal één boek schrijven over zijn ervaringen in Duitsland. Marguerite neemt zich voor 'over haar liefde te vertellen'. Hier komt de verwantschap met het andere werk om de hoek kijken, want onomwonden stelt ze het leed van Robert en haar eigen verdriet als achtergebleven geliefde op één lijn. Het gemeenschappelijke dat hen verbindt is dat zij beiden ontroostbaar zijn gebleven. Duras reageert dan ook woedend wanneer zij De Gaulle op 3 april hoort uitroepen: 'De tijd van ellende is voorbij'. In haar ogen een 'misdadige' zin, even misdadig als het zwijgen van de geallieerden over de kampen. *La douleur* drukt tegelijk de vreugde en de verschrikking van de bevrijding uit, vreugde om het nieuwe leven dat begint, afschuw over de gruwelen die geleidelijk worden onthuld. Duras verbindt dit gemeenschappelijke met haar persoonlijke ervaringen, want die maken het verdriet pas concreet, tastbaar. Men wist reeds dat zij aan het verzet had deelgenomen, maar nog niet in welke mate. Met indringende kracht zoekt de schrijfster naar woorden om de uitersten aan menselijke beproevingen in uitersten van literatuur om te zetten, voorbij de grenzen van wat oprechtheid en edelmoedigheid gewoonlijk eisen.

Van de verdere teksten in *La douleur* stoelen er drie rechtstreeks op de realiteit van verzet, collaboratie en bevrijding en de plaats die Duras daarbij zelf innam. Op provocerende wijze bekent ze haar medeplichtigheid aan het martelen van een verklikker, dat haar fascineert maar ook haar afschuw wekt. De laatste verhalen zijn pure fictie.

Bij deze uiterste reacties verstikt het spreken. Op die momenten klampt de schrijfster zich vast aan een abstractere werkelijkheid, een hogere rechtvaardigheid, voelt ze zich 'verbonden met zoiets als god'! Iets dat de plaats heeft ingenomen van het verdwenen geloof, het onverklaarbare dat élk lot bepaalt en waarvan men slechts op enkele geprivilegieerde momenten een glimp opvangt.

Voor Duras deed zich een van die momenten voor toen haar man uit Dachau terugkeerde, toen zij Auschwitz ontdekte. 'Het was net of ik al die tijd daarvoor geslapen had. Opeens werd ik wakker en was daar Auschwitz (...) Sindsdien heeft mij dat, wat ik ook deed, nooit meer losgelaten. Het ongeluk van de joden is voor mij het ongeluk van ons allemaal geworden (...) Ja, dat is het. Ik heb dertig jaar geslapen en na die dertig jaar ben ik wakker geworden met Auschwitz voor me, het leek of ik zelf gedood was'. In wezen is het dezelfde betrokkenheid die reeds uit *Hiroshima mon amour* en *Le vice-consul* sprak.

Hieruit komt volgens mij ook de grote innerlijke samenhang voort die het werk van Duras vertoont. En de zeer persoonlijke stijl die zij steeds trouw is gebleven. Schrijven betekende voor haar een vorm van overweldiging, waaraan zij zich bijna met geweld heeft trachten te ontworstelen. Daarom slaagt ze er ook niet in haar zinnen af te maken, ze noteert woorden, die pas later worden verbonden tot iets dat op zinnen lijkt. Misschien ligt daarin het geheim van haar onnavolgbare stijl. Welk verhaal ze ook vertelt, het is onmiddellijk herkenbaar. Dat geldt voor *L'amant*, voor *La douleur*, en opnieuw voor *Les yeux bleus cheveux noirs.* De stijl, de vrijheid, de vrijere syntaxis die zij nastreeft vormt zich vanzelf, bijna onbewust. Ze schrijft, maar tegelijk klampt ze zich aan de lezer vast. Wat zij in de aankondiging van *Les yeux bleus cheveux noirs* zegt, geldt daarom voor al haar boeken: 'Lees het boek. Hoe dan ook, al staat het u principieel tegen, lees het. We hebben niets meer te verliezen, u niet, ik niet. Lees alles.'

Marguerite Duras

Marguerite Duras
Blauwe ogen zwarte haren
Een fragment

Kern van het verhaal, zegt de acteur, zou een zomeravond moeten zijn.

Geen zuchtje wind. En reeds, zich trots tonend aan de stad, deuren en ramen open, tussen de rode avondhemel en het halfduistere park, de grote zaal van hotel des Roches.

Binnen, vrouwen met kinderen, ze hebben het over de zomerse avond, zoiets komt zo zelden voor, misschien maar drie of vier keer per seizoen, en dan nog niet eens elk jaar, dat je ervan moet genieten voordat je doodgaat, je weet immers niet of God je nog meer van zulke mooie avonden zal gunnen.

Buiten, of het hotelterras, de mannen. Je hoort ze net zo duidelijk als de vrouwen in de grote zaal. Ook zij hebben het over zomers doorgebracht op de stranden in het noorden. Overal klinken de stemmen die spreken over de uitzonderlijke schoonheid van deze zomeravond even licht en nietszeggend.

Uit de mensen die vanaf de weg achter het hotel naar het gebeuren in de grote zaal kijken, maakt zich een man los. Hij loopt het park door en gaat naar een open raam. Heel even voordat hij de weg oversteekt, het scheelt maar een paar seconden, betreedt zij, de vrouw van het verhaal, de grote zaal. Zij is naar binnen gegaan door de deur die op het park uitkomt.

Als de man het raam bereikt, is zij daar al, een paar meter van hem af te midden van de andere vrouwen.

Van waar hij staat kan de man, ook al had hij het gewild, onmogelijk haar gezicht zien. Omdat ze naar de deur in de grote zaal gekeerd staat die op het strand uitkomt.

Zij is jong. Ze draagt witte tennisschoenen. Je ziet haar lange en soepele lichaam, de blankheid van haar huid, al is het een zonnige zomer, haar zwarte haren. Je zou haar gezicht alleen kunnen zien tegen het licht in, via een raam dat uitkeek op de zee. Ze heeft een korte witte broek aan. Rond haar heupen, losjes vastgeknoopt, een zwarte zijden sjaal. In het haar een donkerblauwe haarband die waarschijnlijk op blauwe ogen wijst die je echter niet kunt zien.

Opeens klinkt er in het hotel geschreeuw. Niemand weet wie er schreeuwt.

Men schreeuwt een naam met een ongewone, opwindende klank, bestaande uit een droeve en langgerekte klinker, een soort oosterse *a*, die vibreert tussen de glasachtige wanden van onherkenbare medeklinkers, een *t* bij voorbeeld of een *l*.

De stem die schreeuwt klinkt zo duidelijk en zo hard dat de mensen ophouden met praten en op zoiets als een verklaring wachten die niet komt.

Kort na de schreeuw komt er door de deur waar de vrouw naar kijkt, die welke toegang geeft tot het trappehuis van het hotel, een jonge vreemdeling de grote zaal

binnen. Een jonge vreemdeling met blauwe ogen en zwarte haren. De jonge vreemdeling voegt zich bij de jonge vrouw. Net als zij is hij jong. Hij is groot, net als zij, en net als zij in het wit gekleed. Hij blijft staan. Hij was haar kwijtgeraakt. Het licht dat van het terras terugkaatst, geeft zijn ogen iets schrikwekkends, zo blauw zijn ze. Terwijl hij op haar toeloopt, zie je hoe ontzettend blij hij is haar teruggevonden te hebben, en hoe wanhopig bang hij is haar opnieuw kwijt te zullen raken. Hij heeft de bleke gelaatskleur van geliefden. Zwarte haren. Hij huilt.

Niemand weet wie dat woord geschreeuwd heeft dat men niet kon thuisbrengen behalve in die zin dat men meende gehoord te hebben dat het uit de duisternis van het hotel, uit de gangen, uit de kamers kwam.

Onmiddellijk na het verschijnen van de jonge vreemdeling, is de man in het park onwillekeurig dichter bij het raam van de grote zaal gaan staan. Zijn handen klampen zich vast aan de omlijsting van dat raam alsof het leven eruit verdwenen is, verwrongen door de inspanning van het kijken, door de aandoening die wat hij ziet teweegbrengt.

De jonge vrouw maakt een gebaar om de jonge vreemdeling te wijzen waar het strand ligt, zij nodigt hem uit met haar mee te gaan, zij pakt zijn hand, hij verzet zich nauwelijks, zij wenden zich allebei van het raam in de grote zaal af en lopen in de richting die zij aangegeven heeft, de ondergaande zon tegemoet.

Zij gaan naar buiten door de deur die naar de zee voert.

De man blijft voor het open raam staan. Hij wacht. Lang blijft hij daar staan, tot de mensen vertrekken, tot het nacht is geworden.

Vervolgens verlaat hij het park en begeeft zich naar het strand, hij waggelt als een dronkeman, hij schreeuwt, hij huilt als wanhopige mensen in een treurige bioscoop.

Het is een elegante man, mager en groot. Bij de ramp die zich op dit moment in hem voltrekt, blijft de blik verscholen achter de eenvoud van de tranen en het bijzon-

dere uiterlijk van te dure, te mooie kleren.

De aanwezigheid van die eenzame man in dat halfduistere park heeft het landschap opeens iets sombers gegeven en de stemmen van de vrouwen in de grote zaal in kracht doen afnemen om ten slotte helemaal te verstommen.

Laat in de nacht die op deze avond volgt, nadat de schoonheid van de dag eenmaal net zo abrupt is verdwenen als door een klap van het lot, ontmoeten zij elkaar.

Wanneer hij het aan zee gelegen café binnengaat, is zij daar al met andere mensen.

Hij herkent haar niet. Hij zou haar alleen herkend hebben als zij dat café was binnengekomen in het gezelschap van die jonge vreemdeling met zijn blauwe ogen en zijn zwarte haren. Zijn afwezigheid zorgt ervoor dat zij hem onbekend blijft.

Hij gaat aan een tafel zitten. Meer dan voor hem geldt voor haar dat ze hem nog nooit gezien heeft.

Ze kijkt naar hem. Zoiets gebeurt onwillekeurig. Hij is alleen en mooi en uitgeput van het alleen zijn, even alleen en mooi als het geeft niet wie op het moment dat hij sterft. Hij huilt.

Voor haar is hij even onbekend als wanneer hij niet geboren was.

Zij verlaat de mensen die haar gezelschap vormen. Zij gaat naar de tafel toe van degene die zojuist is binnengekomen en zit te huilen. Ze gaat tegenover hem zitten. Ze kijkt naar hem.

Hij ziet haar totaal niet. Ook niet dat haar handen roerloos op de tafel liggen. Ook niet de verwarrende glimlach. Ook niet dat zij beeft. Dat zij het koud heeft.

Zij heeft hem nog nooit in de straten van de stad gezien. Zij vraagt hem wat er is. Hij zegt dat er niets is. Niets. Dat ze zich niet ongerust hoeft te maken. De lieflijkheid van de stem die opeens door de ziel vlijmt en die zou doen geloven dat.

Hij kan zich er niet van weerhouden te huilen.

Ze zegt: Ik zou u willen beletten te huilen. Zij huilt. Hij wil werkelijk niets. Hij hoort haar niet.

Zij vraagt hem of hij wil sterven, of dat het is, het verlangen te sterven, misschien kon ze hem helpen. Zij zou willen dat hij verder praatte. Hij zegt nee, niets, dat ze er maar niet op moest letten. Er zit niets anders op dan tegen hem te praten.

- U bent hier om niet terug naar huis te hoeven.

- Dat is zo.

- Thuis bent u alleen.

Alleen ja. Hij probeert iets te zeggen. Hij vraagt waar zij woont. Zij verblijft in een hotel dat in een van die straten ligt die op het strand uitkomen.

Hij hoort het niet. Hij heeft het niet gehoord. Hij houdt op met huilen. Hij zegt dat hij wordt gekweld door een groot verdriet omdat hij het spoor is kwijtgeraakt van iemand die hij graag terug had willen zien. Hij voegt eraan toe dat hij vaak onder dit soort dingen, onder dit hevige verdriet gebukt gaat. Hij zegt: Blijf bij me.

Marguerite Duras

Zij blijft. De stilte lijkt hem een beetje verlegen te maken. Hij vraagt haar, hij voelt zich verplicht iets te zeggen, of zij van opera houdt. Ze zegt dat ze niet erg van opera houdt maar wel van Callas, ja, veel. Hoe kun je niet van haar houden? Ze praat zo langzaam dat het lijkt of ze haar geheugen kwijt was. Ze zegt dat ze er vergeet, dat

je ook nog Verdi hebt en daarna ook nog Monteverdi. Is het u opgevallen, dat zijn de mensen waar je van houdt als je niet erg van opera houdt - voegt ze eraan toe - als je van niets meer houdt.

Hij heeft het gehoord. Hij begint weer te huilen. Zijn lippen trillen. Van de namen Verdi en Monteverdi moeten ze allebei huilen.

Ze zegt dat ook zij 's avonds in cafés rondhangt als de avonden zo lang en zo warm zijn. Wanneer de hele stad buiten is, houd je het gewoon niet uit in een kamer te blijven. Omdat zij ook alleen is? Ja.

Hij huilt. Het houdt maar niet op. Dat is goed, huilen. Hij praat over niets meer. Ze praten geen van beiden meer.

Tot het café sluit zitten ze daar.

Hij zit naar de zee toe en zij, aan de andere kant van de tafel, tegenover hem. Twee uur lang kijkt ze naar hem zonder hem te zien. Af en toe herinneren ze zich, glimlachen ze door hun tranen heen naar elkaar. Daarna vergeten ze weer.

Hij vraagt haar of zij een prostituée is. Ze verbaast zich niet, ze lacht ook niet. Ze zegt:

- In zekere zin, maar zonder betaling.

Hij dacht ook dat ze tot het personeel van het café behoorde. Nee.

Ze speelt met een sleutel om niet naar hem te hoeven kijken.

Ze zegt: Ik ben toneelspeelster, u kent me. Hij verontschuldigt zich niet dat hij haar niet kent, hij zegt niets. Het is een man die niets meer gelooft van wat men zegt. Waarschijnlijk denkt hij dat ze dat begint te ontdekken.

Het café ging dicht. Ze troffen elkaar buiten weer. Hij keek naar de hemel vlak boven de zee. Aan de horizon waren nog sporen van de ondergaande zon te zien. Hij had over de zomer, over deze uitzonderlijk zachte zomeravond gesproken. Zij wekte de indruk niet te weten waar het over ging. Ze had tegen hem gezegd: Ze sluiten omdat wij huilen.

Ze voert hem mee naar een bar verder landinwaarts gelegen, aan een rijksweg. En daar blijven ze tot het weer licht wordt. Daar vertelt hij haar dat hij een moeilijk moment doormaakt. Ze zegt: Op uw laatste uur. Ze glimlacht niet. Hij zegt ja, dat het dat is, dat hij dat inderdaad gedacht had, dat hij het nog steeds denkt. Hij glimlacht geforceerd. Hij vertelt haar nog eens dat hij in de stad naar iemand had gezocht die hij wilde weerzien, dat hij daarom huilde, iemand die hij niet kende, die hij diezelfde avond bij toeval had ontmoet en die degene was op wie hij al heel lang wachtte en die hij tot elke prijs wilde weerzien, al moest hij er met zijn leven voor betalen. Dat hij nu eenmaal zo was.

Ze zegt: Wat een toeval. Ze voegt eraan toe: Daarom heb ik u ook aangesproken, denk ik, wegens die wanhoop. Ze glimlacht, verlegen over het gebruik van juist dit woord. Hij begrijpt het niet. En voor het eerst kijkt hij haar aan. Hij zegt: U huilt.

Hij bekijkt haar beter. Hij zegt:

Marguerite Duras

- Uw huid is zo wit, het lijkt wel of u nog maar net aan de kust bent aangekomen.

Ze zegt dat haar huid heel moeilijk bruin wordt, dat dat voorkomt - ze wil nog iets zeggen dat ze niet zegt.

Hij kijkt haar heel aandachtig aan, hij vergeet zelfs haar te zien om zich haar beter te herinneren. Hij zegt:

- Wat merkwaardig, het lijkt net of ik u al eens eerder had ontmoet.

Ze denkt na, ze kijkt hem op haar beurt aan, ze probeert na te gaan waar dat gebeurd had kunnen zijn. Ze zegt:

- Nee. Ik heb u voor deze avond nooit eerder gezien. Hij komt terug op de blanke huid en op zo'n manier dat de blanke huid een voorwendsel zou kunnen zijn om het waarom van de tranen te achterhalen. Maar nee. Hij zegt:

- Het is altijd een beetje... het maakt altijd een beetje bang, zulke blauwe ogen als uw ogen... maar misschien komt het ook omdat uw haren zo zwart zijn...

Zij is het waarschijnlijk gewend dat men het over haar ogen heeft. Ze antwoordt:

- Zwarte haren en blonde haren geven de ogen een andere kleur blauw, alsof het aan het haar lag, de kleur van de ogen. Zwarte haren geven de ogen een indigoblauwe kleur, iets tragisch ook, inderdaad, terwijl blonde haren blauwe ogen geler, grijzer doen lijken, zodat ze niet bang maken.

Waarschijnlijk zegt ze nu wat ze even tevoren had willen vermijden te zeggen:

- Ik heb eens iemand ontmoet die zo'n soort blauwe ogen had, onmogelijk uit te maken waar het centrum van de blik zich op richtte, waar die vandaan kwam, alsof het hele blauw je aankeek.

Opeens ziet hij haar. Ziet hij dat zij haar eigen ogen beschrijft.

Ze huilt, opeens is dat zo gekomen, zulke dikke tranen,

die elkaar verdringen, dat ze de kracht niet heeft te huilen. Ze zegt:

- Neemt u mij niet kwalijk, het is alsof ik een misdaad had begaan, ik zou willen sterven.

Hij is bang dat ook zij hem zal verlaten, dat ze in de stad zal verdwijnen. Maar nee, ze huilt, daar tegenover hem, haar ontsluierde ogen vol tranen. Ogen die haar naakt doen lijken.

Hij pakt haar handen, hij drukt ze tegen zijn gezicht.

Hij vraagt haar of zij om die blauwe ogen moet huilen. Ze zegt dat is het, ja, het blijkt dat dat het is, dat je het zo kunt zeggen.

Zij laat hem zijn gang gaan met haar handen.

Hij vraagt haar wanneer dat was.

Vandaag.

Hij kust haar handen zoals hij haar gezicht, haar mond zou kussen.

Hij zegt dat ze heel licht en aangenaam naar rook ruikt. Zij biedt hem haar mond aan om die te laten kussen. Ze zegt dat hij haar kust, hij, die onbekende, ze zegt: U kust haar naakte lichaam, haar mond, haar hele huid, haar ogen.

Zij huilen tot de ochtend om het dodelijke verdriet van de zomernacht.

(Vertaling: Jan Versteeg)

De volledige vertaling van *Les yeux bleus cheveux noirs* door Jan Versteeg verschijnt in 1987 bij Uitgeverij Van Gennep te Amsterdam.

Agnès Vincenot
Stilten in het werk van Marguerite Duras

Marguerite Duras' eigenaardig gebruik van woorden heeft dikwijls extreme reakties uitgelokt: sommigen spreken van de ‘wonderlijke stilten’ van Marguerite Duras (Michael Lonsdale), anderen walgen van wat ze ziekelijke schuwheid, gemanieerdheid en mystificatie vinden (Michel Cournot).

Eigenaardig gebruik van de woorden.

Eigenaardig gebruik van muziek en van stemmen en verwonderende zinnen, onderbroken door lange stilten, zelfs omringd, doordrongen van stilte.

Pianomuziek blijkt vaak de gangmaker van de tekst. Soms niet veel meer dan een deuntje, enkele pianonoten, een banaal liedje: ‘C'est fou c'que j'peux t'aimer’... - brokjes die, net als herinneringen, nietszeggend en hardnekkig zijn; hun context is vergeten, stilte omringt hen en geeft hen een intensiteit zonder weerga.

De woorden van Marguerite Duras zijn muziek, niet omdat ze melodieus klinken maar omdat ze, wanneer ze de stilte doorbreken, deze langer laten voortduren.

‘Tu me tues, tu me fais du bien’, je doodt me, je doet me goed.

‘Vous me donnez envie d'aimer’, u geeft me zin lief te hebben.

‘Une ville faite à la taille de l'amour’, een stad op de maat van de liefde.

‘Tu n'as rien vu à Hiroshima’, je hebt niets gezien in Hiroshima.

‘Je pars pour aimer toujours dans cette douleur adorable de ne jamais te tenir’, ik ga weg om altijd lief te hebben in die aanbiddelijke smart je nooit te houden ‘l'admirable impossibilité de la rejoindre à travers la différence qui vous sépare’, de verwondelijke onmogelijkheid haar te bereiken door het verschil heen dat u van haar scheidt.

Als u teksten hoort, zelfs als u teksten van Marguerite Duras leest, hoort u de extreme nauwkeurigheid, de wil tot helderheid, de bondigheid, soms de hardheid waarmee woorden gekozen en uitgesproken worden.

De stem van Aurelia Steiner (de stem van Marguerite Duras zelf), de stem van de ‘vertellende’ vrouw in *India Song* of de stem van Anne-Marie Stretter - de vrouw om wie zovele teksten cirkelen -, de stemmen van de geliefden in *Agatha* hebben deze onverbiddelijke klank: ontdaan van de ballast van onze discursieve retoriek (ze nemen nooit wat ze zeggen terug, ze wijden nooit in uitleg uit), klinken ze als orakels; zelfs in de aarzeling lijken ze een noodlottige inspiratie te volgen. Ze klinken onmenselijk, afwezig, ze komen als van buiten de scene of de tekst, en op deze afstand, met een adembenemende exactheid, zeggen ze wat gebeurt, wat ze zien omdat het er is - maar wij zien het meestal niet.

Deze stem ‘off-screen’ contrasteert met de mondaine stemmen (de stemmen van de party in *India Song* of in *Moderato cantabile*) die kibbelen, roddelen, elkaar vleien; die zoals traditionele toneel - en filmspelers op effekten uit zijn en de hele ruimte vullen.

Ze contrasteert ook met andere stemregisters: met het lachen, het zingen, het stamelen van de bedelares van *Le vice-consul* en *India Song* (zo lacht, zingt en stamelt

ook de stem van de geruïneerde, krankzinnige, oude moeder van *Barrage contre le Pacifique*, *Eden Cinema* en *Des journées entières dans les arbres*); met het schreeuwen van Lol Valerie Stein, van de vice-consul, van de mannen in *L'amour* - uit liefde schreeuwen ze.

de Mekong

Voor ons naderen deze stemmen de waanzin, terwijl de mondaine stemmen ‘normaal’ zijn. Misschien zijn deze

stemmen iets waaraan u nooit zult kunnen wennen: ze vullen de stilte niet, ze scheuren haar.

Tenslotte zijn de teksten van Marguerite Duras vol wit. Meestal. Het is niet het geval met de teksten van het begin (*La vie tranquille, Le marin de Gibraltar*, *Barrage contre le Pacifique*) en van het einde (*De minnaar*, *De pijn*), waar de vertelling overheerst - een vertelling waarin bekentenis en fictie onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn -, overweldigende teksten die misschien het bewijs leveren van het niet-bestaan, voor Marguerite Duras, van een middenweg tussen zwijgen en spreken, tussen reserve en uitbarsting.

Maar het gaat me om de teksten met veel wit.

In *Agatha* zijn er herhaaldelijk tempoaanduidingen, ‘een stilte’, ‘een tijd’, die men gewoonlijk op een muziekpartituur vindt. Net als in de muziek, is in de tekst de stilte immers het element zonder hetwelk geen klank weerklinkt, niets plaatsvindt. De stilte is de ruimte die nodig is om te luisteren maar ook om te denken, om weer te kunnen spreken: voorwaarde voor het gebeuren van iets. Meer nog: evenals in de muziek, vertraagt het aanbrengen van stilte in een tekst het tempo van de tekst. Trage teksten omwille van de precisie. Omwille van de tederheid? Omwille van de kwelling? Zij zijn onlosmakelijk.

In *Aurelia Steiner (Vancouver)* dragen de hoofdzinnen en de tegenwoordige tijd van de werkwoorden bij tot stilte:

> Ik ben in de kamer waarin ik je dagelijks schrijf. Het is midden op de dag. Een donkere lucht. Vóór me de zee. Die ziet er vandaag vlak uit, zwaar, ze lijkt ondoordringbaar als ijzer en niet langer bij machte zich te bewegen. Hemel en water zijn van elkaar gescheiden door een zwarte koolstreep, breed en stevig, die de hele horizon afdekt. Ze heeft het gelijkmatige van een zelfverzekerde, reusachtige kras, het gewichtige van een onoverkomelijk verschil. Je zou er bang van kunnen worden.
> En nu begint zich tussen horizon en strand, in de diepte van de zee, een verandering te voltrekken. Het gaat langzaam. Het komt vertraagd, je ontdekt het terwijl het er al was.

Direkte aanvullende zinnen zijn er wel, maar geen betogende bijzinnen, geen andere bepalingen dan tijdsbepalingen die meestal (in *L'amour* feilloos) het weer betreffen: zoiets onmerkbaars als de gemoedstemming van elk ogenblik weet Aurelia, soms met ogen dicht, weet de jonge vrouw van *De ziekte van de dood*, soms tussen haar oogharen, te zien:

> Vóór mij is een kleur ontstaan, ze is heel intens, groen, ze neemt een deel van de zee in beslag, ze houdt veel van haar vast in die kleur, een zee, maar dan kleiner, een zee in het geheel van de zee. Het licht kwam dus van onder uit de zee, van een overdaad aan kleur in de diepte, en dat donkere tegenlicht, kort daarvoor, ontstond toen het licht uit het water te voorschijn spatte. De zee wordt doorschijnend, met de glans, de schittering

van nachtorganen, niet zozeer van smaragd, moet je weten, of van fosfor,
maar van vlees.

Aurelia Steiner duidt dus alles in de tegenwoordige tijd: zowel wat om haar heen ligt als wat in haar uit het verleden komt of wat zich in haar verbeelding en haar meditatie vormt, wordt beschreven, ook al worden verleden tijden of voorwaardelijke zinnen gebruikt, als een tegenwoordige gebeurtenis:

Met mijn ogen dicht zou ik je hebben gevraagd: hoe zie je eruit? Blond? Een man uit het Noorden, met blauwe ogen? Jij zou, heel even maar, hebben getalmd alvorens me te antwoorden: met blauwe ogen, ja maar met zwart haar. Zwart? Ja.
Ik zou hebben gevraagd: ben je naar iemand op zoek? iemand van wie ze je misschien hebben verteld? Jij zegt: dat is zo. Je zou hebben hernomen: dat is zo, ja, iemand die ik nergens aan kan herkennen, en van wie ik hou op een manier die mijn krachten te boven gaat.
Ik vraag: Aurélia Steiner?
Hij geeft antwoord. Hij maakt zich van me los.
Hij schreeuwt: hoe weet je dat?
Ik heb de deuren en ramen van mijn kamer opengezet en er stroomde een zacht licht naar binnen.
De horizon was weer zoals gewoonlijk, glad en wijd.
Mijn moeder na de bevalling gestorven onder de britsen in het kamp. Haar lijk verbrand met de contingenten uit de gaskamers. Aurélia Steiner mijn moeder lijkt naar de grote witte rechthoek vóór zich, de appèlplaats van het kamp. Haar doodsstrijd duurt lang. Het kind naast haar leeft.
De zee is weer volkomen blauw geworden. Zoals altijd omstreeks dit uur wordt het plotseling heel licht, juist voordat de algehele duisternis intreedt die verspreid wordt door de rode weerschijn van de nacht.
Ik huil zonder droefheid. De avond valt over de afwezigheid, weet je, altijd.
En daar zijn de grote oranje en gouden stranden van de lucht boven de zee.

De kracht om te zien leidt het schrijven.

Vermoedelijk overleeft het zien het stoppen van het schrijven niet, vermoedelijk wordt wat gezien wordt niet eens door het schrijven vastgehouden. Maar, of juist daarom, vinden spreken en schrijven bij Duras plaats als

gedikteerd door een spektakel dat minder vraagt om begrepen te worden dan om gezien te worden:

> Ik vermag niets tegen de eeuwigheid die ik in mij draag op de plaats van je laatste blik, die gericht was op de witte rechthoek van de appèlplaats in het kamp.

Welnu.

Ik wil verschillende aspekten van de stilte, verschillende stilten opsporen die eigen zijn aan het spreken en het schrijven van Marguerite Duras. In een tekst en in het leven zijn stilten niet te onderscheiden, ze roepen elkaar op. Maar de wil om zich van het alternatief ‘wonderbaarlijke stilte’/‘kunstmatige stilte’ los te maken doet het idee ontstaan van een dergelijke zwerftocht.

Ik denk aan het onvermogen om te spreken vanwege een tekort van de taal. Ik denk aan de voorkeur voor de stilte boven het woord uit ongeloof in welk soort van harmonie dan ook, en als eis van de liefde.

Ik denk aan het zwijgen als uiting van het lijden.

Ik denk aan de stilte die voor de blik plaats maakt, allebei voorwaarden voor een niet voldaan weten.

1. Er zijn gebeurtenissen waarvoor er geen woorden zijn. In sommige teksten van Marguerite Duras doet dit zich als een geheugenverlies voor: iets wat vroeger plaats gevonden heeft, lijkt onder latere gebeurtenissen bedolven, definitief buiten het bewustzijn gesloten, gedoemd buiten de taal in lijdzame afwachting te blijven. Lol Valerie Stein draagt dit lot op exemplarische manier: tien jaar lang, nadat haar geliefde haar ontnomen werd, nadat zij van zichzelf weggevoerd is, is zij als van spraak beroofd.

En de teksten doen zich voor als een strijd van de herinnering tegen de voortdurende dreiging van haar toedekking: *Hiroshima, mon amour*: een vrouw zwijgt en spreekt, beurtelings, over haar eerste liefde, jaren vroeger, een verboden, tragisch beëindigde en gestrafte liefde. *Aurelia Steiner* (4 teksten): een verhaal zoekt, vier maal, zijn rekonstruktie. Het verhaal van Aurelia, in een concentratiekamp geboren terwijl haar grootouders en, mede vanwege haar geboorte, haar ouders gedood werden. Waardoor haar verleden haar voorgoed onbekend is.

En uiteraard *Savannah Bay* en *Agatha* - die men zou kunnen lezen als fragmenten uit Couperus' *Van oude mensen en de dingen die voorbij gaan...*: een meisje van achttien die zo hartstochtelijk zwom, twee adolescenten - broer en zus die zozeer op elkaar leken - ...alles spreekt nog steeds van een grenzeloze liefde maar niemand weet het meer, welke woorden kunnen haar oproepen? met welke zekerheid? en wat ermee te doen?

Tenslotte Duras ‘eigen’ verhaal, steeds weer aangehaald, steeds weer verbroken: de koloniale situatie in *India Song*, de familiale situatie in *Des journées entières dans les arbres*, allebei in *Barrage contre le Pacifique*, dit alles in *De minnaar* doorkruist door het wervelen van duisternis en licht in de bij uitstek onmogelijk te rekonstrueren breuk tussen kindertijd en volwassenheid.

Maar veel meer dan de uitwisseling van het verleden en het gevecht van het geheugen om zijn verlies te overmeesteren, ligt de schaarste van woorden aan het feit dat taal en leven, taal en dingen aan elkaar niet adequaat zijn. Er zijn dingen die niet gezegd kunnen worden. Wat kan taal weergeven van liefde, dood, geweld, kindertijd? ... Hoe kan men verderkomen dan 'moeilijk te ontcijferen krabbels'?

Denk ook niet dat als spreken en schrijven eenmaal op gang zijn, het afwezige aanwezig gemaakt wordt, betekenis voorgoed gesticht wordt, de communicatie met het publiek vastheid krijgt, de eenzaamheid opgeheven wordt. Wie schrijft, wordt niet iemand. Integendeel. Lezers maken schrijvers of schrijfsters tot 'auteurs', met een gezicht en een onderscheiden persoonlijkheid, en krabbels tot 'tekst'. Terwijl wie schrijft, naarmate het schrijven vordert, steeds meer van elke identiteit verwijderd raakt.

Deze opmerkingen zeggen voldoende dat Duras geen 'gelukkige verhouding' tot de taal heeft. Anderen die ook weten dat taal alles met het imaginaire, het symbolische en met wat iemand voor reëel houdt, te maken heeft, en niets met 'de dingen', zijn gelukkiger: in de teksten van Hélène Cixous bv. is er gulzigheid, verrukking om de taal; bij Raymond Queneau, een virtuositeit, een genoegen om te combineren, puzzelen, zoals bij alle leden van Oulipo; bij Roland Barthes een andersoortig plezier: het door hem 'erotisch' genoemde plezier om, omwille van het verlies aan gladheid, omwille van de verrassing, literaire middelen te mengen, neologismen te vormen, voor breuken te zorgen. Deze siddering, dit gemak, dat genot vindt de lezer niet in het werk van Marguerite Duras.

2. Zij herstelt nooit eenheid waar deze niet is, vredig leven waar verwoesting is, aanwezigheid waar afwezigheid is.

Haar herinneringen, haar fantasma's, haar teksten, haar beelden vormen ook nooit een geheel: elk detail lokt bij haar, door de herhaling heen, een ander verhaal uit; elk van haar teksten is einde-loos, eindeloos leesbaar en herleesbaar. Haar beelden worden niet met de teksten vereenzelvigd, ze laten zich niet onderschikken, ze blijven staan, onbeweeglijk, banaal. Ze geven ergernis of gaan aan het hart: in *Aurelia Steiner*, rivier, tuin, zee, strand, lichtval; in *Son nom de Venise dans Calcutta désert* afgetakelde onderdelen van kamer of van huis; in *Agatha* de vorm van een lichaam soms, maar nooit een gezicht alleen: een uitgewoonde wereld. Onbeweeglijkheid, banaliteit, ook fragmentatie en langdurige concentratie op deze fragmenten: het zijn altijd partiële objekten, zonder gethematiseerde onderlinge verhouding.

De stilte van de trage, statische camera van Duras is niet de stilte van een vrome benadering - geen tot ontzag dwingende stilte, geen gezegende en verzamelende stilte, geen kerkelijke stilte. Het is de stilte van iemand voor wie er geen communicatie is tussen de dingen onderling, tussen de dingen en de woorden, evenmin als tussen dingen en woorden en een of andere God. Geen communicatie of harmonie: waarom zouden we aan communicatie, harmonie, 'correspondentie' de voorrang geven? Harmonie lost de dichtheid van de dingen op, bedekt ze,

houdt ze klem, onttrekt ze aan het zicht.

Neem ter vergelijking een voorbeeld uit de architektuur - of denk aan de inrichting van uw eigen kamer. Er zijn herhaaldelijke pogingen van architekten geweest - Hoffman, Knopff en van de Velde zijn hierin heel ver gegaan - om een harmonieuze omgeving, in mijn voorbeeld een harmonieuze aankleding van binnenruimtes te bereiken: dit hield bij deze architekten in dat alles in dezelfde geest ontworpen werd, van het lepeltje tot aan het behang via de kleren van de huisvrouw, en uitgevoerd in een feilloze afstemming van kleuren. Het probleem is minder de hoeveelheid objekten in deze interieurs dan het feit dat ze de onvermoeibare maar verstikkende herhaling of aanvulling van elkaar zijn. Bij Marguerite Duras is het soms misschien ook vol, maar op de manier van een onopgeruimde zolder.

Stilte is weigering. Weigering om het aanzicht van de wereld in woorden te verpakken, om wat aandringt weg te praten, om wat in een individu of in de collectieve geschiedenis het verstand te buiten gaat, te verzachten, te verbloemen. Zwijgen is nodig voor wie de tijd wil nemen het onverdraaglijke te zien.

Liefde.

Met liefde is het als met ruimte: wat een paradijs van harmonie lijkt, is vermoedelijk een kerker.

Liefde overleeft het echtpaar niet, zegt Marguerite Duras. Liefde leeft niet in de eenheid, de tweeëenheid, de samensmelting, de fusie. Ze is een eenzaam avontuur.

Liefde is bij Duras aan stilte gebonden, lijkt me, allereerst omdat zij een toestand is van uiterste naaktheid, van hevige gevoeligheid voor de elementen zelf: licht, geluid, geur. Wie door liefde gegrepen is, leeft dicht bij de dingen, bevindt zich in onmogelijkheid conventies erop na te houden. Een gevoeligheid die de sociale orde (de kapitalistische evenals de communistische) per definitie onderdrukt, verbiedt, wil uitroeien - juist omdat ze scherpzinnigheid en verlangen is, terwijl het kapitalistische en communistische imperialisme van leugen en gehoorzaamheid leven.

Zie Anne-Marie Stretter, geliefd, in gezelschap van geliefden, maar beroofd van leven door de koloniale Ambassade en haar etiquette. Ze zwijgt bijna altijd.

Ze draagt in zich, op een door de liefde verscherpte wijze, de uitzichtloosheid van dit bestaan, ze verwelkt, zwerft en geeft zichzelf de dood.

Maar andere thema's dringen zich ook op: liefde is, bij Duras, tegen alle romantische, aanvaarde sociale en ethische voorstellingen in, een herneming van de persoonlijke geschiedenis, een onoverkomelijke blootstelling aan en een verdieping van de eenzaamheid. Aurelia Steiner schrijft: ‘Trillend van verlangen naar hem [de zeeman met zwart haar], heb ik jou lief’. En als de zeeman binnenkomt, heft de afstand tussen hem die komt en haar die elders is, zich niet op. Waar is zij? In de vernietiging die aan haar is voorgegaan. In het verlangen die vernietiging te herleven.

Terwijl Agatha en haar broer, die geen vreemden voor elkaar zijn - zij lijken juist zoveel op elkaar en zijn ook nog aan elkaar gebonden door de liefde van hun moeder - een andere gestalte van de eenzaamheid kennen. Agatha eist afscheid, een grotere afstand dan die welke het leven en zijn wetten al aangebracht hebben; omdat toeëigening liefde tot uitwissing doemt. ‘Ik ga weg om altijd lief te hebben in die aanbiddelijke smart je nooit te houden, nooit te kunnen bereiken dat die liefde ons als dood achterlaat’.

Wie Duras (of enkele anderen) leest, raakt geleidelijkaan doordrongen van het idee dat de drang tot eenwording, zoals elke toeëigening, aan moordlust verwant is. De verstilling van de tijd, van de beelden, van de gebaren, van de woorden kan wel op een onvermogen lijken een verhaal, een avontuur, een geschiedenis aan te gaan. Maar het is ook (eerder?) het vermogen om, zoals Agatha, zoals de jonge vrouw uit *De ziekte van de dood*, zonder tranen doch zonder heldhaftigheid, met de felheid van de teerheid, dicht bij de bijzonderheid van elk bestaan, bij het onoverbrugbare verschil met de ander te blijven.

Tussen de twee polen, tussen de omhelzing en de afstand zoals Camille Mortagne ze genoemd heeft, tussen toeëigening en ontzien, ligt vermoedelijk een complex veld van nooit te voorziene, onherhaalbare, onzekere ervaringen, evenals tussen spraakzaamheid en zwijgzaamheid. Maar hiervoor moeten we, geloof ik, niet meer bij Duras zijn.

3. Gewoonlijk beschouwen we afstand, vreemdheid, niet-communicatie, zwijgen als een onvermogen, als een nederlaag, als passiviteit.

In de teksten van Marguerite Duras is het lang niet altijd zo.

Stilte is ook een verovering.

In *De ziekte van de dood*, naakt op het bed, zwijgt een vrouw vrijwel altijd, hardnekkig, zij vertrekt zelfs in de slaap terwijl een man haar wil benaderen: hij wil haar vragen stellen, hij wil zijn leven vertellen, hij wil haar tot zich nemen.

Zij lijkt niets te willen. Zij weigert alles - of laat begaan. Hij verdraagt haar stilte niet, zij sluit zich af voor zijn gepraat.

Hij wil de woorden van haar genot - ‘wat een geluk’ - niet horen, zij verbiedt hem te huilen.

Welke weerspannigheid is er aan elke kant?

Van mannen lijkt Duras vaak te zeggen dat ze bang zijn. Zoals Franz Kafka van zichzelf zei: bang doordat ze niet weten wat te doen, met hun lichaam, met het lichaam van de ander (hij kijkt ernaar, wil alles ervan zien - en ziet niets), bang niet te weten wat te doen met de leegte van hun liefde. ‘Niet weten’ maakt hen bang want zij dreigen hun heerschappij te verliezen; een verlies dat men niet alleen in de liefde moet aanvaarden, dat ze niet willen aanvaarden. Meestal - Kafka niet - verdringen, beheersen, sublimeren mannen hun angst zodanig dat ze ernaar streven zelf angst in te boezemen, en alleen nog vrezen niet voldoende angst in te boezemen: ziedaar, zegt Duras, het wedijveren in het praten, lawaai maken, oorlog voeren.

Sommige mannen van Duras ontsnappen hieraan, dankzij hun jeugd, of doordat ze geen weet hebben van zichzelf, of door de ontketening van de hartstocht in hen. Ze staan lang voor de zee, lopen erlangs, zwemmen erin, vrezen de ontbinding van de zee in golven niet (zo de broer van Agatha: de man vóór de oceaan, die niets ‘weet’ en daarom geliefd wordt; de twee mannen uit *L'amour*, de vice-consul, verbannen uit de omgeving van zijn gelijken, in de stilte ommuurd als een wild dier of een vrouw).

Van vrouwen lijkt Duras vaak te willen stellen dat ze iets niet verdragen, nee: dat ze iets ondraaglijk verdragen. Het broze lichaam, de bleekheid van Anne-Marie Stretter toont aan hoe zij zich heimelijk verwant weet met de honger, de lepra, de armoede, de alomtegenwoordige dood van India, ondanks de onophoudelijke toedekking ervan door de Europese kolonie. ‘Ne supporte pas’: zij verdraagt het niet, ze went er niet aan. Er staat: ‘Verdraagt het niet’. Zonder subjekt. Zij is in het lijden verdwenen, zij lijkt een dood-levende.

Zo dragen vrouwen, zegt Duras, de onverdragelijke verminking van hun vrijheid mee doordat ze binnen de perken van huis, huishouding en conventies gevangen gehouden worden. En sommigen dragen ook het onverdragelijke verlies van een geliefde (de vrouw uit *Hiroshima, mon amour*, Lol V. Stein), de onverdragelijke onteigening van hun bezittingen of van hun levenswerk (de oude moeder), de onverdragelijke moord op hun ouders (Aurelia Steiner) met zich mee.

Naarmate ze meer gewond zijn, zwijgen ze: weigeren om te spreken, weigeren om te horen - zoals kinderen in *Moderato Cantabile* en in *Nathalie Granger* weigeren piano te leren spelen en Ernesto weigert naar school te gaan (*ah! Ernesto*) -; wachten, slapen zijn de enige manieren om het onverwoordbare weten van de vernieling te verwoorden.

Meer nog, ze lijken zichzelf aan hun onmacht over te geven, zichzelf te onderwerpen. Lol Valerie Stein begraaft haar vernietigde leven onder een voorbeeldig gedrag: ‘Een ijzige orde heerste in het huis van Lol. De uren werden gerespekteerd. Ook de plaats van elk voorwerp. Niemand - iedereen was het hierover eens - kon de perfektie beter naderen’ (*Le ravissement de Lol V. Stein*).

En ze laten hun lichaam aan de mannen over als om deze allang gepleegde onteigening te herhalen, die onbarmhartig in hun lichaam te laten inprenten.

Dit zijn echter nederlagen om beter te kunnen ontsnappen.

Onder de onverschilligheid, de schijn van apathie, smeult heftigheid, ja geweld (‘violence’, er is slechts een woord in het frans voor deze twee woorden).

Alsof ze al uit deze wereld vertrokken zijn, plegen de vrouwen van Duras onthutsende daden in de lijn van hun noodlot: ze ‘overtreden’ de goede zeden op alle fronten. Niet om aan de overtreding plezier te beleven; de aantrekkingskracht van de overtreding bestaat voor het morele of het sociale bewustzijn, een bewustzijn dat zich tegenover bepaalde grenzen situeert en deze, in een roes vermengd met schuldbesef en zelfoverwinningsdrang, wil laten springen. Maar zoveel berekening is vreemd aan Duras. Vastbeslotenheid, in stilte omhuld en nog niet aangetast door de verdeling van de moraal in schuld en onschuld, bezielt de vrouwen uit haar teksten. Ze hebben die gemeen met kinderen bv. en met de vice-consul wanneer hij, in de lege straten van Calcutta, in een lange schreeuw die de ontbinding van zijn lichaam lijkt in te luiden, de meisjesnaam van Anne-Marie Stretter roept opdat wat in de ogen

van de Europese kolonie schandaal en waanzin is, volgebracht wordt; een vastbeslotenheid die, net als de hartstocht, niet tot een beslissing van de wil herleidbaar is maar uit een onverklaarbare en onwankelbare noodzaak voortkomt.

Ze ondernemen ongelooflijke zwerftochten (Lol, tot in de buitenwijken van S. Thala; de bedelares van *Le vice-consul*, *India Song* en *La femme du Gange* legt, in tien jaar tijd, de duizenden kilometers af die Laos van Calcutta scheiden).

Ze plegen moorden die politie en rechtbank radeloos maken (zoals Claire Lannes in *L'amante anglaise* en Christine V.). Aurelia Steiner is achttien, zij schrijft.

Deze vrouwen, die zich zo dicht bij de dingen en zo dicht bij hun vernietiging weten te houden - het dichtst bij het leven en het dichtst bij de dood - lijken zich uit de stilte als rechters op te richten: zoals Agatha aan haar broer, geeft Aurelia Steiner de zeeman een bevel (het bevel haan naam uit te spreken) dat hij moet uitvoeren zonder te proberen te begrijpen; in *Détruire dit-elle* is Alissa de bezielende kracht van de groep zoals Sabana tussen Abahn, David en Jeanne (in *Abahn, Sabana, David*); de jonge vrouw uit *De ziekte van de dood* spreekt haar diagnose uit en verdwijnt.

Ik denk niet dat wraakzucht hen bezielt. En als ze het oog zelf van God zijn - zoals Marguerite Duras, in *L'Homme atlantique*, het van de camera zegt, dan op een eigenaardige manier.

4. De jonge vrouw uit *De ziekte van de dood* verwerpt de man niet: zij nodigt hem zelf uit om in haar te komen, weliswaar met het besef aan een ritueel mee te doen waar voor haar als minnares geen plaats is; en waar ze, als het kan, nog meer verwijderd is van deze man dan Aurelia Steiner van de zeeman. Zij is elders, een onoverbrugbaar verschil dat - zo eindigt de tekst - zijn verwondering had moeten wekken. Dit is niet gebeurd: van zijn kant bedekken onverschilligheid, blindheid, doofheid weer alles. Onbarmhartigheid toont zij alleen wanneer op haar vraag: ‘wat is de kleur van de zee?’, hij antwoordt: ‘zwart’. Voor haar liegt hij, hij kijkt en ziet niets. Voor haar is dit bepalend: iemand die zo onachtzaam is voor verschillen kan geen liefdesverlangen wekken.

En zij? ... Hij schrikt wanneer hij ontdekt dat zij lang niet altijd haar ogen gesloten houdt. Soms zijn ze half open, zij kijkt hem aan - deze blik stoort hem, maakt dat hij haar niet tot zich kan nemen zoals hij zo goedwillig van plan is -, ze ziet... wat er al was, wat ze vanaf het begin zag en steeds preciezer gezien heeft: zijn machteloosheid, dat onvermogen om door de vrees heen te komen, dat hem langzamerhand in zijn greep krijgt en hem de lust opwekt haar te vernietigen.

Het oog van God, zoals Marguerita Duras dat aan vrouwen verleent, is geloof ik minder het oog van een rechter dan de metafoor van het vermogen om te zien. Kafka kende het ook toe aan Milena: 'Je hebt een vorsende blik, maar wat is er bijzonder aan? per slot van rekening zijn de straten vol van mensen die met hun drukte de blik naar zich toe trekken; maar jij, je hebt de moed van deze blik en vooral de kracht om verder dan deze blik te zien; wezenlijk is dit vermogen, en je heb het' (*Brief aan Milena*, F. Kafka).

Bij de dingen blijven, bij hun komst en hun verdwijning, zonder commentaar, zonder interpretatie, zonder betekenistoewijzing; zich aan het luisteren van elk geluid, aan het ruiken van elke geur, aan het zien van elk voorwerp en elke gebeurtenis overgeven: zo beschrijft Aurelia Steiner de wolken boven de zee, de lichtval, de kleur van haar en ogen... De stilte van haar zinnen is evenredig aan de intensiteit van haar blik, aan de kracht om te aanvaarden wat er is. Vóórdat hij, daarentegen, aan de geur van de vrouw heeft kunnen wennen zoals hij zich voorgenomen had, noemt de man uit *De ziekte van de dood* deze: 'een stank van heliotroop en muskus'.

De blik van Marguerite Duras doorboort niet, kijkt lange tijd, trotseert en laat zijn. Haar blik onderscheidt zich daarom van een voyeuristisch verlangen, hoe dubbelzinnig op dit punt teksten als *Le ravissement de Lol V. Stein* en *De zittende man in de gang* kunnen zijn.

Op zoek naar de gebaren van de liefde waarvan zij tien jaar eerder plotseling beroofd werd, deze achtervolgend in de persoon van haar jeugdvriendin Tatiana Karl en wier minnaar Jacques Hold, zichzelf met haar, en haar geliefde van vroeger met de minaar van Tatiana identificerend, bezeten door wat zich plotseling aandoet als hét doel van haar jarenoude zwijgen en maandenlange zwerftochten door de stad, lukt het Lol er te zijn telkens als Tatiana en Jacques Hold in een afgelegen hotel elkaar ontmoeten. In het aangrenzende veld ligt ze, en ziet wat in het lichtvierkant van het raam plaatsvindt. Als door dwang geleid, komt ze telkens terug, ze gaat op in een beschouwing die veel meer is dan een steelse bezigheid. En de tekst zegt: 'In het roggeveld, sliep zij'.

De zittende man in de gang: geschreven als een Voorstelling voor Mij Alleen, gescandeerd door een 'Ik zie' dat slechts het oog van een camera of het oog van God lijkt te kunnen zijn (ik zie het heftige verlangen van de lichamen van deze man en van deze vrouw om zich te ontbinden en de majesteit - of de verlatenheid? - van de dingen terug te vinden), wordt de tekst besloten door een 'Ik weet het niet'.

Een belangeloze blik, een onwetende blik die - met een afstand die ons wreed lijkt, maar alleen zo lijkt, die ook alleen afstand lijkt te zijn want ze is een andere vorm van nabijheid - de dingen aanvaardt niet om er greep over te krijgen maar om ze te laten zijn.

Zelfs in teksten waar de zinnen een lange adem vragen, waar bevelende uitspraken in een niet aflatende opsomming overgaan, zoals in *L'homme atlantique*, verheft het zien zich nooit tot het weten:

Duras heeft een van deze mannen die het vermogen hebben vóór de zee te staan en haar zonder schuwheid te zien, bevolen vóór de camera te komen, bewust van de volkomen uniciteit van dit ogenblik, voor de eenmaligheid van elk element.

Daar te staan als stond hij onder het oog van God, 'vóór God of vóór mij' schrijft ze. En precies dan getuigt haar taal in geen enkel opzicht van almacht. De dingen zien en opsommen is ons onmogelijk, onze logica en onze syntaxis lenen zich niet ervoor. 'Schrijven, roepen... Evengoed God roepen. het is onmogelijk. Toch doet men het'. (*le Navire night*). Zien, en zeggen? Het is onmogelijk. Toch wordt het gedaan:

> U zult denken dat het wonder niet bestaat in de ogenschijnlijke gelijkenis van ieder deeltje van die miljarden in de voortdurende golfslag, maar in het onherleidbare verschil dat ze scheidt, dat de mensen van de honden scheidt, de honden van de film, het zand van de zee, God van die hond of van die meeuw volhoudend tegen de wind in, van het vloeibare kristal van uw ogen van dat verwondende van het zand, van die adembenemende hitte in de lounge van dit afgedankte hotel van het verblindende gelijkmatige licht van het strand, van elk woord van elke zin, van elke regel van elk boek, van elke dag en van elk eeuw en van elke voorbijgegane of toekomstige eeuwigheid van u en van mij.

Op een gegeven ogenblik is de atlantische man verdwenen.

Zijn afwezigheid: wat er was, is er niet meer.

'Ik hou niet meer van u zoals op de eerste dag. Ik hou niet meer van u'.

Op een bijna onbegrijpelijke en niet uit te drukken manier valt dit vertrek met het meest essentiële van deze liefde samen:

> Blijven desondanks rondom uw ogen, nog altijd, die vlakten die de blik omgeven en dit bestaan dat u in de slaap tot leven wekt.
> Blijft ook die gemoedsbeweging over me komen door het niet weten wat ermee te doen, met dit weten dat ik van uw ogen heb, van de onmetelijke ruimten die uw ogen onderzoeken, door niet weten wat erover te schrijven, wat erover te zeggen en wat te laten zien van hun oorspronkelijke onbeduidendheid. Daarvan weet ik alleen dit: dat ik niets anders meer te doen heb dan die gemoedsbeweging te ondergaan om iemand die hier was, iemand die niet wist dat hij leefde en van wie ik wist dat hij leefde, van iemand die niet wist te leven, zei ik u, en van mij die het wist en die niet wist wat ermee te doen, met de kennis van het leven dat hij leefde, en evenmin wist wat met mij te doen.

Verrassende gelijkstelling van weten en niet-weten.

Zulke woorden begeleiden ook de politieke verklaringen van Marguerite Duras:

> Zien. Lijden, het lijden niet uit de weg kunnen gaan. Zin hebben om te doden en toch de doodstraf opheffen. Weten dat je verloren hebt, de onherroepelijke waarde van de nederlaag weten, en voortgaan, op verwoeste gronden verder dan ooit tevoren voortgaan.../ ... In dezelfde tijd weten en niet-weten. En deze onwetendheid weten, als het wezenlijke in de weg naar kennis.
> (Fragmenten uit *Links zijn*, L'autre journal, okt. 85)

Zien en schrijven.

De combinatie van deze twee handelingen is gecompliceerd, zien en schrijven zitten elkaar in de weg. Toch doet zij het... Haar zinnen weerklinken langer en anders dan onze beredeneerde waarheden, haar weten is van een andere orde dan het theologische, het ethische, het filosofische weten.

Een verstrooid, verbrokkeld weten dat aan Marguerite Duras zelf ontglipt: een weten dat geen weet heeft van zichzelf, ontsproten aan de blik van een zienares die aan haar affirmaties niet de systematiek geeft van een waarheid.

Maria Gresnigt

Connotaties van de muziek in het oeuvre van Marguerite Duras

> Demanderait-on à Marguerite Duras ce qu'elle a écrit, peut-être répondrait-elle, comme à la fin de *Détruire dit-elle*: de la musique, ‘c'est la musique sur le nom de Stein’?
> (Forrester 1980)

1. Inleiding.

In het werk van Duras vormt de muziek een steeds terugkerend thema. Duras maakt altijd gebruik van bestaande muziek, klassieke muziek (Bach, Schubert) dan wel lichte muziek (Piaf). Het is mijn bedoeling om in dit artikel de naar mijn mening belangrijkste connotaties van de muziek te bestuderen. Hiervoor heb ik gebruik gemaakt van de volgende boeken: *Moderato Cantabile*, *L'après-midi de Monsieur Andesmas*, *Détruire dit-elle*, *Nathalie Granger*, *Agatha* en *Savannah Bay.*

2. Connotaties van de muziek.

Behalve de objectieve betekenis van een woord, de denotatie, kan een woord nog andere, meer impliciete informatie geven: de connotaties van het woord. In het kader van dit artikel beperk ik mij tot de zogenaamde esthetische connotaties. Het zijn associaties, vaak emotioneel van aard, die met een bepaald woord verbonden zijn. Deze associaties zijn dus vaak, maar lang niet altijd, subjectief. Het woord *leeuw* bijvoorbeeld (denotatie: groot vleesetend zoogdier behorend tot de katachtigen) is typisch een woord dat voor meeste mensen dezelfde connotaties zal hebben: kracht en majesteit. Andere connotaties zijn strikt individueel. In de literatuur zijn bepaalde connotaties vaak karakteristiek voor een bepaalde auteur.

In het oeuvre van Duras wordt muziek vaak geassocieerd met geweld. Het is bekend dat de teksten van Duras schokkend en heftig zijn. Zo is het gebied van de hartstocht en van de erotiek het gebied van het geweld. De grens die de gelieven scheidt, is onduldbaar en ze zouden deze grens willen doorbreken, maar in werkelijkheid doen ze niets. Geweld is vaak alleen als drang aanwezig en wordt zelden in daden omgezet. Misschien dat daarom in menig boek de muziek het geweld uitdrukt. Dit is het geval in *Nathalie Granger.* De muziek is het geweld dat tijdens de pianoles op Nathalie wordt uitgeoefend (een analoge scène is te vinden in *Moderato Cantabile*):

> Het is een zeer langzame oefening om de vingers soepel te maken. Het is een soort kwelling: de lerares houdt het kind klem in haar armen. De handen worden vastgehouden (...).
> De lerares geeft de maat aan
> De lerares
> Eén, twee! Eén twee! Twee noten voor elke maat! ...

Door het spelen van de zeven noten oefent Nathalie geweld uit op haar omgeving:

> Wat zit er voor een verschrikkelijke boodchap in de zeven noten van Nathalie? De muziek van de film is de muziek die Nathalie speelt. Deze zeven noten hebben reeds de gewelddaad van de moordenaars uit de Yvelines het huis van de vrouwen binnengebracht. Vervolgens introduceren ze het nog komende geweld van de jonge handelsreiziger. De noten zijn nu in Nathalie's handen samengekomen. Nathalie speelt ze. Nathalie is het symbool van al het geweld. (1973: 74)

De muziek, de zeven noten van Nathalie, verbindt in feite alle vormen van geweld die in het boek voorkomen, want het geweld wordt steeds door dezelfde muziek begeleid. Geweld kan leiden tot vernietiging, een andere associatie die de muziek oproept. Enerzijds heeft de muziek een vernietigende kracht, anderzijds wordt de muziek zelf vernietigd. Duras houdt zich steeds bezig met het afbreken van traditionele vormen van literatuur en film. Ze wil de gewoonten van de mensen, hun manier van denken, voelen en handelen, deconditioneren. Dit gegeven staat centraal in *Détruire dit-elle.* De slotmuziek (‘L'Art de la fugue’ van Bach) heeft een verwoestende kracht:

> - Toch komt zij (de muziek MG) uit het bos, zegt Stein.
> - Ze moet er doorheen gaan, almaar doorheen.
> - Ja, door het hele bos.
> De muziek begint weer. Dit keer met een overheersend volume. [...]
> - De muziek moet de bomen versplinteren, de muren verpletteren, mompelt Stein, maar hoor, daar is zij.
> - Ja, inderdaad, daar is zij, de bomen versplinterend, de muren verpletterend. Ze hebben zich over Alissa gebogen. In haar slaap komt er om haar mond een volmaakte glimlach. Ze lachen bij het zien van die glimlach.
> - Het is de muziek op de naam van Stein, zegt ze. (1969: 136-137)

De muziek, soeverein, versplintert bomen, breekt muren af en opent met zijn vernietigende kracht de weg naar een nieuwe toekomst, want ‘Het is de muziek op de naam

van Stein' en Stein 'c'est l'homme du futur' (*Alternatives Théâtrales* 1983: 22). Het wekt wellicht bevreemding dat muziek als vernietigend wordt beschouwd. Ferrucci (1981: 167-168) zegt hierover in *Heel je leven*:

> Schoonheid onthult onbekende werelden, naamloze mogelijkheden die aan een zuiver rationeel, zakelijk verstand ontsnappen. [...] Met het onthullend vermogen van schoonheid is verbonden haar capaciteit om de categorieën waarmee we gewoonlijk zin ontdekken in de wereld, op losse schroeven te zetten of zelfs weg te vagen.

Muziek heeft het vermogen vaste denkpatronen te vernietigen.

Zoals gezegd wordt de muziek zelf in sommige werken geattaqueerd, hetgeen tot de vernietiging van de muziek leidt. Dat is het lot van de chansons uit *L'après-midi de Monsieur Andesmas* en uit *Savannah Bay.* Laat ik beginnen met het liedje uit *L'après-midi de Monsieur Andesmas*, waarbij ik me baseer op hetgeen Mieke Bal heeft gezegd over dit liedje in *Narratologie* als onderdeel van haar studie over 'Durées' in *L'après-midi de Monsieur Andesmas.*

Ik citeer eerst het refrein in zijn oorspronkelijke vorm (1962: 15):

> Quand le lilas fleurira mon amour
> Quand le lilas fleurira pour toujours

De sleutelwoorden zijn: liefde, toekomst en eeuwigheid. De versregels tellen elk tien syllabes. Zeven van de tien syllabes worden letterlijk herhaald en ook de laatste drie syllabes zijn fonetisch verwant: in vier van de zes syllabes komt het foneem [u] voor en de fonemen die het rijm vormen [ur] worden twee keer herhaald aan het einde van de tweede versregel (p*our* touj*ours*). Zo zijn de twee woorden van het rijm nauw met elkaar verbonden. In het rijm ligt het verlangen besloten de liefde te laten voortduren. Volgens Mieke Bal probeert het refrein een in essentie voorbijgaand moment te vereeuwigen: het moment van de bloei (1984: 146). Het refrein weerspiegelt de tegenstelling die de hele roman beheerst, namelijk de pogingen om het heden te laten voortduren, hetgeen leidt tot stagnatie, de keerzijde van de tijdsduur (1984: 146). M. Andesmas probeert dus het onmogelijke te doen en het verlangen het onmogelijke te willen doen heeft de vernietiging van het refrein tot gevolg. In de volgende passage is de mutilatie van het refrein een feit.

> Hij luistert net als zij, en voor haar, naar ieder teken dat zou kunnen duiden op het naderen van Valérie. Hij luistert naar elk geluid, het bewegen van de dichtstbijzijnde takken, het geritsel van de takken onderling, het door elkaar zwiepen, soms, als de wind aanwakkert, het doffe gekraak van de hoogste boomstammen en de abrupte stiltes die het hele bos verlammen en dan plotseling opnieuw het geruis door het opsteken van de wind. Hij luistert naar het geblaf van de honden en naar het gekakel van de kippen in de verte, naar het gelach en het gepraat, geluiden die door de afstand niet meer uit elkaar te houden zijn, en naar het gezang, en naar het gezang.
>
> Quand les lilas
> ... mon amour

> Quand notre espoir...[1.]
> Ze luisteren allebei vanuit hetzelfde perspectief. Ze luisteren naar de lieflijkheid van het lied die op brute wijze tenietgedaan wordt.' (1962: 100-101)

Laten we eerst stilstaan bij de context van het refrein. M. Andesmas, hier in gezelschap van Mme Arc, wacht op de komst van zijn dochter Valérie, maar deze laat op zich wachten. De zin voorafgaand aan het refrein is lang. Deze zin geeft de pogingen weer van M. Andesmas om te luisteren naar de geluiden om hem heen, geluiden die de komst van Valérie zouden kunnen aankondigen. De lengte en de heftigheid van het woordgebruik maken de zin zwaarder. Gegeven de heftigheid van de context is de mutilatie van het refrein niet verrassend. De gedachtenpuntjes bevinden zich zowel aan het eind als in het midden van de tekst, voor 'mon amour', geïsoleerde woorden in deze verminkte versie van het refrein. De tekst eindigt met 'l'espoir' - hoop die ontkracht wordt door het ontbreken van tijd- en plaatsaanduidingen. Met het ontbreken van temporele woorden (chaque jour, toujours, fleurira-werkwoord in de toekomende tijd) krijgt de vernietiging van de drie tijden gestalte. Net als de bloei is de liefde die Valérie voor haar vader voelt van voorbijgaande aard. De liefde is het slachtoffer van de tijdsduur.

Een dergelijke mutilatie is ook het lot van het refrein van het chanson 'Les Mots d'Amour' (Piaf) uit *Savannah Bay.* Ik citeer eerst het refrein in zijn geheel:

> C'est fou c'que j'peux t'aimer
> C'que j'peux t'aimer des fois
> Des fois j'voudrais crier...
> Car j'n'ai jamais aimé
> Jamais aimé comme ça
> Cça je peux te l'jurer
> Si jamais tu partais
> Partais et me quittais
> Je crois que j'en mourrais
> Que j'en mourrais d'amour
> Mon amour, mon amour...
> (1982: 14-15-16)

De sleutelwoorden zijn: geweld, liefde en dood. Het refrein gaat over een 'ik' die zielsveel houdt van een 'jij' en die zou sterven als de ander hem zou verlaten. Liefde en dood zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden. De heftigheid van het verlangen leidt tot de dood. In het Frans zijn ook op het niveau van de vorm beide woorden met elkaar verbonden: drie fonemen [mur], de eerste syllabe van *mou*rir en de laatste syllabe van a*mour*, zijn steeds identiek. Het refrein verwijst vooral naar het verleden, naar een voorbije liefdesgeschiedenis tussen een meisje en een man eindigend met de dood van het meisje,

de centrale gebeurtenis in het leven van de twee vrouwen. Het refrein slaat echter ook op het heden. Dit geldt met name voor de denotatie *liefde.* De jonge vrouw en Madeleine geven veel om elkaar. Dit refrein is hetzelfde lot beschoren als het vorige refrein. In de volgende passage is het refrein danig verminkt (1982: 71):

Marguerite Duras

> Jonge Vrouw - Je gaat alles begrijpen. Ongelooflijke dingen: bijvoorbeeld dat ze dood is. Dood. [...] Dat haar gratie die van de dood was. Dat je er als buitenstaander nooit iets van kunt begrijpen, nooit. Nergens.
> De Jonge Vrouw zingt op heftige toon 'Les Mots d'Amour' [...]
> Jonge Vrouw:
> C'est fou c'que j'peux t'aimer
> La... la... la... la...
> ... ...
> ... ...
> Mon amour, mon amour.

De context zou ik als heftig willen kwalificeren. De vrouw realiseert zich dat het zinloos is om het verleden, de liefdesgeschiedenis, te begrijpen of zelfs maar te willen reconstrueren. Ze zegt dat je als buitenstaander niets van de liefdesgeschiedenis kunt begrijpen. In de context is de denotatie *dood* alomtegenwoordig. In het refrein is alleen de denotatie *liefde* overgebleven: de denotatie *dood* is weggevallen. Ik zou dit fragment in verband willen brengen met hetgeen Madeleine zegt als de Vrouw haar voorstelt om over de centrale gebeurtenis uit hun leven te praten: 'Je kunt er niet over praten' (1982: 31; 37). Ik zou willen beweren dat de vrouwen het onmogelijke aan het doen zijn. Ten eerste slaagt de taal bij Duras nooit in het overbrengen van persoonlijke ervaringen. De taal is altijd vals. Ten tweede proberen ze als buitenstaanders een voorbije liefde te begrijpen, terwijl de enige manier om iets te begrijpen van de volmaakte liefde die culmineert in de dood, is om het zelf te beleven. *Moderato Cantabile* had ook al laten zien dat 'aimer et dèsirer jusqu'à vouloir mourir' (Seylaz 1963: 37) geen realiteit is die je objectief kunt analyseren, maar een ervaring die alleen te begrijpen is door het zelf te beleven. Het chanson met de veelzeggende titel *'Les Mots* d'Amour' ging nu juist over deze ervaring, probeerde het onzegbare

te verwoorden. Aldus leidt het verlangen het onmogelijke te willen doen tot de vernietiging van het refrein.

Dat brengt mij bij de volgende connotatie, die overigens nauw samenhangt met de vorige, namelijk dat de muziek wordt geassocieerd met het onzegbare, het onkenbare. Duras zegt hierover in *Les Lieux de Marguerite Duras* (1977: 30):

> En [...] de weg die afgelegd moet worden vanaf de eerste toonladders van het kind, of van de kindertijd van de mens, of van de kindertijd van de mensheid,

> tot aan die taal die we niet kunnen decoderen, de taal van de muziek, die weg brengt me in verwarring.

Duras zegt dat muziek het menselijk begripsvermogen te boven gaat. Muziek brengt ons in contact met het bovenzinnelijke. In *Nathalie Granger* trof ik de volgende zin aan: ‘La pièce enfantine, grêle, se poursuit toujours au-dessus de la musique - ruisseau qui va vers l'océan’ (1973: 71). Nathalie speelt een muziekstuk voor beginnende leerlingen. Op de grond liggen partituren van Bach, Schubert en Mozart. De weg die de rivier, een metafoor die de voorbijgaande tijd denoteert, af moet leggen alvorens uit te monden in de oceaan, een metafoor die de eeuwigheid denoteert, wordt vergeleken met de afstand die er ligt tussen de toonladders van het kind en de partituren, de taal van de muziek die we niet kunnen decoderen. Duras heeft in een interview gezegd (*Libération* jan. 1983): ‘Ik ga naar het onkenbare’.

Het onkenbare beangstigt, een andere connotatie van de muziek. Duras zegt hierover het volgende in *Les Lieux de Marguerite Duras*:

> Ergens is er een verband tussen het bos en de muziek. Wanneer ik bang ben van het bos, ben ik, uiteraard, bang van mijzelf. Ziet U, ik ben bang van mijzelf sinds mijn pubertijd. Vóór de puberteit was ik nooit bang in het bos. Muziek maakt mij ook bang. Ik denk dat er in muziek een verwezenlijking zit die ons op dit moment niet bereikt. Er zit in muziek een soort aankondiging van een toekomstig moment, waarop we haar kunnen horen. De muziek maakt me van streek. [...] Op een gegeven moment zal ze niet meer beangstigen. Op dit moment maakt ze me bang, net als de toekomst mij bang maakt. Ik denk dat iemand als Bach, bijvoorbeeld, geen inzicht had in zijn eigen muziek. Je kunt alleen maar zo heftig zijn, als deze heftigheid geen verdere consequenties heeft. Anders ga je eraan dood. Bach zou zijn gestorven, als hij wist waar hij mee bezig was. (1977: 28-29)

Ferrucci (1981: 171) heeft het in zijn boek ook over de angst voor schoonheid: ‘Omdat [...] mensen zich van binnen lelijk voelen, vrezen ze de pijnlijke confrontatie tussen zichzelf en iets moois.’ Muziek kan mensen bij hun angst, hun verdriet en hun broosheid brengen.

Echter, muziek ontleent aan haar vermogen om iemand in contact te brengen met het bovenzinnelijke haar zelftranscenderend effect. Ferrucci (1981: 167) zegt:

> Schoonheid heeft precies dat vermogen om iemand uit zijn individuele sfeer te trekken en in contact te brengen met iets universeels dat hem of haar [...] diep raakt. Zonder deze zelftranscenderende functie - eveneens te vinden in andere gerichtheden en activiteiten, zoals liefde [...] - zouden we verstikt raken onder de drukkende sfeer van een ingeperkt leven.

Heel duidelijk komt dit vermogen van de muziek naar voren in *Agatha.* Agatha kan de wals van Brahms niet in zijn geheel spelen. Haar broer kan het wel. Hij speelt voor haar en in haar plaats de wals van Brahms. Agatha zegt: ‘Je me voyais dans une glace en train d'écouter mon frère jouer pour moi seule au monde et je lui ai

donné toute la musique à jamais et je me suis vue emportée dans le bonheur de lui ressembler tant qu'il en était de nos vies comme coulait ce fleuve ensemble [...]' (1981: 29). Bij het luisteren naar de muziek voelt Agatha de gelijkenis en de verwantschap tussen haar broer en haarzelf. Agatha is de dubbelganger van haar broer, 'son double'. Liefde is dubbelgangerschap. Aldus brengt de muziek haar bij het transcendente gevoel bij uitstek, namelijk liefde.

3. Tot slot.

In dit artikel heb ik een aantal connotaties van de muziek nader willen bestuderen. In het werk van Duras wordt de muziek onder meer geassocieerd met geweld, vernietiging, het onkenbare en angst. Voor de meeste mensen zullen deze connotaties van de muziek geheel nieuw zijn. Voor mij ligt hier ook de waarde van het bestuderen van die connotaties. Duras heeft getracht om ervaringen die we mogelijk zouden kunnen hebben bij het luisteren naar muziek te formuleren.

Bibliographie

Alternatives Théâtrales, no. 14, 1983.
Bal, M., *Narratologie*, Utrecht: HES, 1984.
Duras, M., *Moderato Cantabile*, Paris: Minuit, 1958.
Duras, M., *L'après-midi de Monsieur Andesmas*, Paris: Gallimard, 1962.
Duras, M., *Détruire dit-elle*, Paris: Minuit, 1968.
Duras, M., *Nathalie Granger*, Paris: Gallimard, 1973.
Duras, M., et Porte, M., *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris: Minuit, 1977.
Duras, M., *Agatha*, Paris: Minuit, 1981.
Duras, M., *Savannah Bay*, Paris: Minuit, 1982.
Ferrucci, P., *Heel je leven*, Haarlem: De Toorts, 1981.
Forrester, V., Voir, être vue. Magazine Littéraire, 1980/mars, *no. 158.*
Mortagne, C., De tekens van het onbetekenbare. In: De macht van de tekens, Van Zoest, red., Utrecht: HES, 1986.
Seylaz, J.-L., *Les romans de Marguerite Duras, essai sur une thématique de la durée*, Paris: Droz Minard, 1963.

Eindnoten:

1. De laatste versregel is een variant van het refrein: 'Quand notre espoir sera là pour toujours'.

Elisabeth Bosch
Stem in diverse gedaanten
Liefde en dood bij Bataille en Duras

De domino (zwarte mantel)

In *Madame Edwarda* van Georges Bataille[2.] worden de erotische scènes aan het begin van het verhaal, waarvan de verteller en de prostituée Edwarda de hoofdpersonen zijn, gevolgd door een lange zwerftocht door de straten van Parijs in de buurt van de porte Saint-Denis. Er doet zich in de toestand van beide personages een opmerkelijke verandering voor. Zoëven hebben zij elkaar bemind, en nu worden zij vreemden voor elkaar. Edwarda, net nog uitdagend met haar mooie lichaam en haar provocerende gebaren, net nog vol overgave in het liefdesspel, hult zich in een lange zwarte mantel[3.], verbergt haar gelaat onder een zwartkanten masker en vlucht weg zodra zij met haar minnaar het bordeel heeft verlaten en op straat is beland. De verteller volgt haar en tracht haar in te halen. Maar zij is onderhevig aan een gedaantewisseling. In letterlijke, maar ook in figuurlijke zin, is Edwarda, zojuist nog zo intens *aan*wezig, *af*wezig geworden. Haar witte lichaam is veranderd in een zwarte gedaante, een duistere, vluchtende en angstaanjagende figuur. Zij die de *liefde* belichaamde, geeft nu gestalte aan de *dood.*

Edwarda lost als het ware op in het duister van de straten rond de porte Saint-Denis. Ook deze poort is betekenisvol, hij draagt immers de naam van de martelaar die onthoofd werd en wordt aldus de verzinnebeelding van de a-cephale, het koploze lijf dat Bataille in de strijd tegen de overheersende ratio enige tijd als embleem hanteerde. De hemel boven hun hoofden is leeg, de verteller vermeldt dat met nadruk. God is daarboven afwezig, en Madame Edwarda heeft Zijn plaats ingenomen. Zij had tegen hem gezegd dat zij God was, en nu hij haar op straat heeft gadegeslagen bevestigt hij deze verklaring: ‘Ik begreep toen... dat Zij niet had gelogen, dat Zij God was’ (p. 24). In haar zwarte mantel lijkt Madame Edwarda uit een andere wereld afkomstig en ‘in de straten, ijler dan een schim, een talmende nevel’ (p. 25). In deze zwarte mantel is zij een steen gelijk: ‘haar tegenwoordigheid had de onbegrijpelijke eenvoud van een steen, midden in de stad had ik het gevoel te zijn als de nacht in het gebergte, temidden van een levenloze eenzaamheid’ (p. 24). Wat een vreemde gewaarwording midden in een grote stad! En de verteller gaat nog verder (na een pauze die gemarkeerd wordt door het wit in de tekst): ‘Ik voelde me van Haar verlost - ik was alleen tegenover deze zwarte steen. Ik beefde omdat ik tegenover mij het meest verlatene ter wereld bevroedde.’

Het gebergte, de eenzaamheid en de woestijn (‘désert’ betekent in het Frans ‘verlaten’ en ‘woestijn’) vormen in hun dorheid van oudsher de aangewezen plek voor de aanbidding van God (van goden, in de oudheid). Daar komt nog bij dat stenen in veel religies een belangrijke rol spelen in de betrekkingen tussen hemel en aarde, zowel door middel van stenen die uit de hemel zijn komen vallen als door stenen die overeind gezet zijn of opgestapeld. De zwarte steen die de Ka'aba van Mekka herbergt is misschien wel de beroemdste ter wereld. Maar niet de enige die wijd en zijn bekend is. Cybele, moedergodin en belichaming van de in de aarde verborgen energie, gemalin van Saturnus, moeder van Jupiter, Juno, Neptunus en Pluto en chtonische

oerbron van iedere vruchtbaarheid, werd allereerst aanbeden in de vorm van een steen. Een zwarte steen, omphalos geheten, die het centrum van de aarde symboliseerde. Deze zwarte steen was bovendien een kegelvormige verzinnebeelding van het gebergte[4.]. Zou de gewaarwording van de verteller om zich, midden van de stad, in het gebergte te bevinden verband houden met de evocatie van de moedergodin? Wat heeft Edwarda gemeen met Cybele? Heeft ze zich niet zojuist met God geïdentificeerd?

Madame Edwarda - de heilige maagd.

Vanuit christelijk oogpunt wekt een dergelijke identificatie natuurlijk verbazing, om niet te zeggen dat zij uitermate schokkend is. Madame Edwarda is het volkomen tegendeel van wat de christelijke wijsheid sinds de apostel Paulus, en heel wat andere kerkvaders met hem, aan gematigdheid en kuisheid verlangde. Haar uitzinnigheid komt heel dicht in de buurt van de heilige razernij der Menaden, metgezellinnen van Dionysos, de god die in de mysteriën van Eleusis gelieerd is aan de cultus van de moedergodin. Edwarda, eerst de incarnatie van de liefde, toont vervolgens het gelaat van de dood, net als in de cultus van Cybele deze twee polen innig verstrengeld waren, en net als in de visie van Bataille, zoals hij die uiteengezet heeft in *De erotiek*, in *De tranen van Eros* en in het voorwoord van Madame Edwarda, deze twee krachten onophoudelijk door elkaar lopen.

Deze visie is niet beredeneerd, zij is diep verankerd in de ervaring en toont zich overal in zijn oeuvre. Edwarda omvat beide, eros en thanatos, de verteller zegt immers: ‘haar naaktheid was nu ontdaan van betekenis en tegelijkertijd overdadig bekleed met de betekenis van een doodskleed.’ (p. 26) De verteller associeert Edwarda met de godin uit de oudheid, met de kracht en de hardheid van een steen, en zo is zij in alles het tegendeel van het christelijke ideaalbeeld van de moeder Gods. De erotische vervoering van Madame Edwarda (haar titel ‘madame’ garandeert dat zij geen maagd is) en haar dierlijke

razernij zijn in hevig contrast met de goedheid, de zachtheid, de schroom en de zelfverloochening van de heilige maagd. Evenals de Anti-Christ zich stelt tegenover Christus, zo is Edwarda een anti-Maria, en kondigt reeds de Maria aan van Bataille's (postuum gepubliceerde) novelle *De dood.*

God is dood, de hemel is leeg, de cultus van Maria heeft zoetelijke kanten die, volgens Bataille, niet meer overeenkomen met het respect en de huiver die de religie vroeger inboezemden. De cultus van Cybele is reeds lang verdwenen. En toch, wat over is van het sacrale is belichaamd in deze vrouw, Madame Edwarda, erotische priesteres, grillig als een godin, liefde en dood in zich verenigend.[5.]

Marguerite Duras - liefde en dood

Dezelfde onlosmakelijk verbonden polen vinden we in het werk van Marguerite Duras. Het is bekend hoezeer zij altijd het werk van Bataille bewonderd heeft[6.], maar het is hier niet mijn bedoeling over ‘bronnen’ te spreken. Alleen over verwantschap in thema's.

Hiroshima mon amour, die titel alleen al (titel van een film en van een boek) herbergt de catastrofe van duizenden doden én de evocatie van een liefde tussen een man en een vrouw. Meteen aan het begin van de film vermengen de beelden van de door de straling van de atoombom verkoolde en verminkte lijken zich met die van de lichamen van de twee geliefden: die beelden zijn over elkaar heen gemonteerd. Dit samensmelten van twee uiterste vormen van lijden en genieting laat niet na de toeschouwer te schokken die daar niet op is voorbereid. Want, evenals Freud dat - althans in zijn eerste weken - deed, als men over eros en thanatos spreekt, plaatst men de liefde aan de kant van het leven en de dood plaatst men in een categorie die daar ver van verwijderd is, als de kracht die daar lijnrecht tegenover staat. Welnu, voor Bataille en voor Duras kunnen erotiek en dood niet gescheiden worden.

Marguerite Duras

Neem *Moderato cantabile.* In deze roman worden een man en een vrouw, die elkaar bij toeval ontmoet hebben, gefascineerd door een crime passionnel waar ze beiden getuige van zijn geweest. Eerst alleen uit de verte: ieder afzonderlijk hadden ze de doordringende kreet gehoord die de vrouw op het moment van de moord geslaakt had en daarna hebben ze temidden van de toegesnelde omstanders gezien hoe de moordenaar zich uitstrekte naast het lichaam van de dode vrouw en steeds ‘lieveling, lieveling’ riep. De daaropvolgende dagen ontmoeten ze elkaar in de bar

waar de misdaad heeft plaatsgevonden en geven ze zich over aan speculaties over de motieven ervan. Een duister en onweerstaanbaar verlangen drijft deze twee wezens ertoe deze dramatische situatie te benaderen waarin de vrouw het object is dat is uitgeleverd aan de grillen van de man (‘ze gedroeg zich soms als een hond’ zegt de tekst), en waarin ze langzaam maar zeker gaat verlangen naar een dood door zijn hand. Aan het eind slagen Chauvin en Anne Desbaresdes - de hoofdpersonen, want zij dragen namen[7.] - erin door simulatie een zodanige situatie te creëren. De tekst kenschetst hun gebaren als ‘doodshouding’, en ‘doodsrite’ (wanneer hun handen en hun monden elkaar raken) en aan het eind leest men deze zinnen: ‘Ik wou dat je dood was, zei Chauvin. Dat is al zo, zei Anne Desbaresdes.’

Het discontinuë wezen - het continuüm

Hier zijn gebaren van liefde doodsriten, daar (bij Bataille) vinden we vrouwen die ‘zich dood houden’ om de begeerte van hun minnaar op te wekken (*Het blauw van de hemel* en *Abbé C.)*, of vrouwen wier naaktheid het beeld oproept van een doodskleed (*Madame Edwarda*): In het zicht van de dood neemt de vervoering immers in intensiteit toe. Liefde en dood maken deel uit van die grote stroom die leven en dood met zich meevoert en waar ieder wezen zich in wil werpen, zich in wil vergeten. Het kan zijn (psycho-analytici zeggen het) dat het doodsverlangen het karakter aanneemt van een regressie en de vorm krijgt van het terugverlangen naar de moederschoot - ‘ik zou willen sterven, langzaam en aandachtig, op dezelfde wijze als een kind aan de borst zuigt’ is een in dit opzicht betekenisvolle zin *(Abbé C.)* - en dat de liefde hetzelfde karakter aanneemt. In zijn theoretische geschriften spreekt Bataille, meer in het algemeen, over het *continuüm*: ‘de continuïteit van het zijn die de oorsprong van de wezens vormt’. In zijn liefdes- en doodsdrift zou het discontinuë wezen dat het individu is worden bezield door zijn verlangen zich op te lossen in die continuïteit. In de romans en films van Duras is dit grote continuüm heel dikwijls aanwezig in de vorm van de zee, of de rivier, met hun eindeloos onvermoeibare beweging. Soms beheersen zee en rivier zozeer het leven van haar personages dat men de indruk krijgt dat zij slechts drijfhout zijn dat door het onafgebroken rollen van de golven heen en weer wordt bewogen, onduidelijke brokstukken die door het water worden meegevoerd.

Dode vrouwen - stenen

Maar we gaan terug naar Anne Desbaresdes. Aan het eind van het verhaal zegt ze dat ze dood is. Maar op hetzelfde moment staat ze van haar stoel op.[8.] Als een ma-

rionet verricht haar lichaam de bewegingen die de omstandigheden van haar vergen, maar haar ziel is dood, eigenlijk al heel lang. In haar mondaine milieu leeft ze het leven van een vreemdelinge. Haar walging uit zich letterlijk in misselijkheid; uitgestrekt in de kamer van haar kind moet ze overgeven, terwijl de gasten zich beneden in het huis vermaken. De magnolia (bloem als levensteken?) wordt fijngeplet tussen haar borsten.

De heldinnen van Duras zijn vrouwen die amper leven. Ze drinken veel alcohol, om de schok te dempen die hevig verdriet teweeggebracht heeft (altijd het scheiden van de beminde) en om te vergeten. Ofwel ze slapen en zijn inert (Elisabeth Alione in *Vernietigen, zei zij*), ofwel ze lopen doelloos rond, zoals Lol in *De vervoering van Lol V. Stein.* Lol is dood sinds het grote bal in het casino van T. Beach, waar haar verloofde haar in de steek liet, gefascineerd als hij werd door die andere vrouw, zij die vervuld was van de ‘hulpeloze, gebroken gratie van een dode vogel’ (alweer de dood die lokt).

Oppervlakkig beschouwd leidt Lol een normaal leven. Na de periode van afstomping die volgde op de schok is ze getrouwd - heeft zich laten trouwen zou je beter kunnen zeggen - en heeft ze kinderen gebaard. Maar haar hart is dood. Wanneer ze weer terug is in haar geboortehuis in S. Thala, de stad die in haar geheugen staat gegrift als de plek waar die ellendige geschiedenis tijdens het bal plaatsvond, hoort ze voorbijgangers die benieuwd zijn naar haar lot zeggen dat ze ‘misschien wel dood is’. Lol wordt gekenschetst als ‘onverschillig’, ‘staande slapend’. Strenge orde heerst er in haar huis, ze is een toegewijde echtgenote, een tedere moeder. Maar het is een kille orde die er heerst. Ze dwaalt door de straten van S. Thala en ze volgt vreemde mannen. Ze heeft, uit de verte, deel aan de liefde van anderen. Door middel van haar blik, - Lol is een ‘voyeuse’, eigenaardig genoeg bestaat deze term alleen in manlijke vorm - door anderen te bespieden vervalt ze in een ‘religieuze stilte’. Ze weet zich dan ‘aan de andere zijde van de brede rivier die haar scheidt van de mensen van S. Thala’. Ze staat naast het leven. En ze heet Lol V. Stein, een naam, die even verminkt is als haar leven. In werkelijkheid heet ze Lola Valérie Stein, maar ze is *stenen* Lol geworden, die gekleed gaat in een grijze mantel, en in donker gekleurde jurken. Ze is tot steen geworden, maar ze verschilt hierin hemelsbreed van de zwarte steen van Cybele waar we het zojuist over hadden, en die zowel graftombe is als ‘bron van levend water’. Lol is veeleer een levenloze steen, die alleen bestaat via het leven en de liefde van andere mensen.

Stein, Steiner, joodse namen.

En alle anderen personen die ‘Stein’ heten in het werk van Duras? Het is duidelijk dat deze naam eveneens de tragedie oproept van het joodse ras, de holocaust van de concentratiekampen, zoals ‘Hiroshima’ de holocaust van de atoombom oproept. Er is de ‘Stein’ uit *Vernietigen, zei zij*, een jood die terechtgekomen is in dat hotel dat meer op een gekkenhuis lijkt dan op een hotel. Ook hij beleeft de liefde door de tussenkomst van een ander paar. Dit boek eindigt met ‘muziek op de naam Stein’. Is dat de neerslag van een stenen, spelonken wereld, of zou die muziek daar juist het tegendeel van vormen, evenals ‘moderato cantabile’, ironisch genoeg, het

tegengestelde inhoudt van de wanhoopskreet die uit dit boek opklinkt? Waarschijnlijk fungeert de muziek op de naam 'Stein' als een spiegel voor de inertie van de personages in hun gevangeniswereld.

De drie ontroerendé *Aurelia Steiner*-teksten geven gestalte aan drie meisjes die het slachtoffer zijn van de Hitlervervolging, zo niet in directe, dan toch in indirecte zin. De twee films met dezelfde naam dragen een uiterst sober karakter. De beelden vallen bijna nooit samen met hetgeen wordt opgeroepen door de tekst (door M.D. zelf verwoord), behalve in ogenblikken van grote emotie, waarop kleine vuilnishoopjes die op de golven heen en weer bewegen menselijke wezens lijken te verbeelden die de speelbal zijn geworden van een gruwelijk lot. Ook daar gaan dood en liefde hand in hand. Alle massagraven uit de geschiedenis doemen op en genereren die ene en enige liefde die groot is, onaantastbaar, en ontdaan van de kleinheden van het dagelijks bestaan, twee wezens die oprijzen uit de puinhopen, om daarna weer gescheiden te worden:

> Maar wie bent u?
> Wie?
> Hoe zou dat kunnen gebeuren?
> Hoe zou dat gebeurd kunnen zijn?
> In Londen, ten tijde van de pest?
> Denkt u?
> Of van de oorlog?
> In dat kamp in Oost-Duitsland?
> In dat van Siberië? Of op deze eilanden, hier?
> Denkt u dat het hier was?
> Nee?
> Ik weet het niet meer
> Ik weet alleen van deze liefde
> Die ik voor u voel. Onaangetast. Vreselijk.
> En dat u er niet bent om me daarvan te verlossen.
> ...
> Ze zeggen dat het in de crematoria was, weet u,
> Bij Krakau, dat uw lichaam gescheiden zou zijn
> van het mijne... alsof dat mogelijk zou zijn..
> Ze zeggen maar wat... ze weten van niks...'[9.]

In de tweede *Aurelia Steiner* verhaal (A.S. uit Vancouver) is het kleine meisje geboren in Auschwitz. Haar vader en moeder zijn op gruwelijke wijze om het leven gebracht. Als jong meisje herschept zij het beeld van haar vader met behulp van het beeld van de mannen die ze toevallig tegenkomt en mee naar huis troont: 'Ik verzamel ze met u voor ogen en vorm u uit hun aantal'. Ze geeft zich aan deze mannen zeggend dat ze niet vrij is om te doen wat ze wil. Tijdens het liefdesspel moeten ze haar naam roepen: Aurelia Steiner, alsof ze zich op die manier een identiteit zou kunnen verwerven die voor altijd verloren is geraakt in de collectieve massa slachtoffers. De jonge zeeman uit het verhaal voegt het woord jood toe, hij zegt: 'de jodin Aurelia Steiner'. Zo, aldus Marguerite Duras, 'laat hij zich meeslepen door de kracht van de

vloek die op het ras en op het lichaam van Aurelia Steiner rust, hij merkt niet dat hij haar niet meer noemt, maar dat hij haar roept met het woord dat haar ras oproept. Zodoende bevangt hem de duizeling van het wilde verlangen, met dit woord treedt hij buiten zichzelf, een woord van de waanzin, zoals de woorden die men schreeuwt in wild begeren. Aurelia Steiner valt met dit woord samen, het roept haar seksle bevrediging op, door dit woord verenigt ze zich volledig met de minnaars van de witte rechthoek des doods.[10.]

In *Agatha* (nog zo'n ‘stenen’ naam) loopt de begeerte van de broer voor de zuster eveneens (als ik zeg ‘eveneens’ denk ik aan *Moderato cantabile*) uit op de begeerte om te doden. Maar ten slotte gaat de incestueuze liefde van broeder en zuster op in die voor de moeder: ‘die lieflijke moeder die nu dood is... die vrouw, onze liefde’. Zo komt de liefde van *Agatha* misschien heel dicht bij de liefde voor die andere moeder, de Aarde-moeder Cybele en haar zwarte steen, al was het alleen al door het verlangen naar vernietiging die er in tot uitdrukking wordt gebracht, een verlangen dat ook alle andere ‘heldinnen’ van Duras kenmerkt.

Genot en lijden

In de teksten van Duras zijn de woorden die het genot tot uitdrukking brengen vaak identiek aan die welke het lijden weergeven: de intensiteit van het ene staat gelijk aan het exces van het andere. Evenals Bataille altijd ‘dood’ verbindt aan ‘kleine dood’ (de onmacht na de liefdesdaad), en ons verzekert dat *Madame Edwarda* de vaste tegenhanger is van *De Kwelling* (onderdeel van *De innerlijke ervaring*), zo gebruikt Duras het woord ‘kwelling’ als ze het heeft over de liefde in *Aurelia Steiner* en de woorden ‘verschroeiing’, ‘wonde’, en ‘dood’ als ze spreekt over de liefde in *Agatha.* Ligt het genot zo dicht naast het lijden? In elk geval is, volgens Bataille, genot nooit ontdaan van huiver. Amoureus, mystiek, of poëtisch van aard, de extase bevat altijd een element van duizeling. Daarvoor noodzakelijk is de ‘ontregeling van alle zintuigen’ waar Rimbaud over sprak, een totale verstoring en doorbreking van het kader van plichten en verplichtingen die het dagelijks leven kenmerkt. Bij Duras strekt die ontregeling zich uit over het hele leven. Bij haar beleven en herleven vrouwen eeuwig dezelfde wrede scène waarin ze worden gescheiden van het geliefde wezen, en daarmee van alle wezens: Lol bevindt zich ‘aan de andere zijde van de grote rivier die haar scheidt van de mensen uit S. Thala’, Aurelia Steiner belichaamt de verscheurdheid die het hele joodse volk eigen is. Zelfs in het genot - eigenlijk moeten we zeggen *juist* in het genot - voelt zij het lijden.

In de wereld van Duras weerklinkt de schreeuw. Waanzin en revolte breken overal door: de vice-consul (uit het gelijknamige boek) schiet in 't wilde weg op de menigte, de ‘wandelende man’ (‘De liefde) steekt de stad S. Thala in brand, ‘laat hij naar de bliksem gaan’ zegt, sprekend over de wereld, de vrouw in *De vrachtwagen*, en een niet gering verlangen naar destructie spreekt uit de titel *Vernietigen, zei zij.*

Mensen die lijden hebben echter een ervaringswereld die rijker en diepgaander is dan zij die overal langsheen leven. Ondanks hun ‘stenen’ status ligt hun ontvankelijkheid, paradoxaal genoeg, dicht aan de huid. Evenals het beeld uit *Het schip Night* - die stenen kop uit het museum van Athene, dat gehavend is, maar Duras

spreekt over een *wonde*, en die wonde is bepalend voor ‘de diepte van de blik’ - zijn zij die de wond van hun lijden meedragen beter in staat te zien, te voelen en vreugde en pijn te doorgronden. Daardoor zijn ze ook kwetsbaarder: de schijnbare ongevoeligheid van de ‘stenen’ personages is een vorm van anesthesie om zich te beschermen tegen die pijn.

Marguerite Duras

Maar is het troost, bemoediging, of fixatie van het fantasme? Zelfs in *Vernietigen, zei zij* eindigt het, zei zij, met ‘muziek op de naam Stein’.[1.]

Eindnoten:

2. *Oeuvres complètes* van Georges Bataille, nrf Gallimard, Paris 1971, tome III, pp 7-31.
3. Het woord *domino* betekent niet alleen zwarte mantel met capuchon, maar ook dominosteen, en is tevens dativus of accusativus van Dominus: God (benedicamus domino), connotaties die veel suggereren voor wie het werk van Bataille kent.
4. Veel hierover is te vinden in de *Dictionnaire des symboles*, Seghers, Paris, 1974, tome IV, p. 14.
5. Cybele komt, onder de naam Rhea, ook voor in *Ma mère* van Georges Bataille.
6. Cf. La Ciguë, no. I, janv. 1958 ‘Hommage à Georges Bataille’, een tekst die ook staat afgedrukt in *Outside* van M. Duras, Albin Michel, Paris, 1981.
7. Over de structuur in de boeken van Duras: de ‘mise en abyme’ is het onderwerp van het artikel ‘Duras voor de spiegel’ van E. van der Starre in: *Lezen en interpreteren*, een bundel opstellen voor S. Dresden, Coutinho, Muiderberg, 1979, pp 177-185. Mieke Bal spreekt in haar *De theorie van vertellen en verhalen*, Muiderberg 1977 over tijdsduur en de dubbele gelaagdheid van het verhaal *De middag van de heer Andesmas* en *De Vice-consul*).
8. Cf. in *De vrachtwagen*: ‘Ze wilde sterven uit liefde, ze is gestorven uit liefde, ja, en daarna leefde ze weer verder.’
9. In Cahiers du Cinéma 312/313, juni 1980, M. Duras, ‘Les yeux verts’ p. 57.
10. Veel voorkomend beeld bij Duras.
1. Dit artikel is de bewerking van een Frans artikel dat verschenen is in Neophilologus Vol. LXVII, No. 3, July 1983, Groningen, pp 377-384.

Camille Mortagne
Het zijn van het niet-zijn
Een analyse van de negativiteit in 'De atlantische man'

L'homme atlantique (1982) van Marguerite Duras is een zeer ongebruikelijke film. Hij bestaat voor meer dan de helft uit zwarte beelden en voor de rest uit weinig spectaculaire shots: een nietszeggende man, een hotel zonder gasten, een strand, de zee. Summiere beelden die zo en nu en dan in het duister oplichten. In een artikel voor *Des femmes et le cinéma*, eveneens in 1982 verschenen, geeft Marguerite Duras uitgebreid commentaar op het maken van deze film. *L'homme atlantique* is samengesteld uit overgebleven opnames van *Agatha*, uit snippers ongebruikt materiaal. Naar het oordeel van de maakster vertegenwoordigt *L'homme atlantique* een keerpunt in de geschiedenis van de film. Inderdaad koos zij hier een wijze van voorstellen die in beginsel onverenigbaar lijkt met het filmmedium zelf: in plaats van beelden, het ontbreken van beelden, de kleur zwart. Het niet-gefilmde wordt integraal onderdeel van de film. Wat niet wordt getoond is materie om naar te kijken. De kijker, die het kijken wordt ontzegd, is overgeleverd aan het verwarrende effect van de negatieve beelden. In de niet tot stand gekomen tekens moet betekenis gezocht worden; uit het niet voorgestelde moet een voorstelling ontstaan.

De tot voor kort onvermoede mogelijkheden van de kleur zwart worden door Duras als volgt omschreven:

> Het is voor het eerst dat ik de kleur zwart film, ik bedoel dat ik hele teksten op zwart schrijf. De kleur zwart is veelomvattender, dieper dan beelden in kleur. Je kijkt er langer naar. Het stroomt aan je voorbij als een rivier. Het is geen stilstaande materie, maar materie in beweging (...)
> Wat je af en toe op het zwart ziet verschijnen, zijn schijnsels, vormen, niet identificeerbare vormen, van zuiver oculaire herkomst, opgekomen uit de oneindig grote rust van de ogen door het zwart, of juist uit het tegendeel van rust, uit de ontzetting die zich van bepaalde mensen meester maakt als je hen in de gelegenheid stelt te kijken zonder hen iets te geven om naar te kijken.

Zo wordt én het gezichtsvermogen én het voorstellingsvermogen van de liefhebber van Duras' film aangesproken en bij het filmgebeuren betrokken. Het gaat haar om een onlosmakelijk verband tussen de kleur zwart en het geluid: 'het volle verband tussen zwart en woord, zwart en leven, zwart en dood, zou door filmbeelden niet moeten worden bedorven' zegt ze.

Naar *L'homme atlantique* kijken, betekent dan ook in 't donker zitten turen naar ontsnappende beelden en met gespitste oren luisteren naar 'Duras' stem die de tekst opzegt. De film is een weefsel vol gaten. Zo ook de scenariotekst, die apart verscheen, eveneens onder de titel *L'homme atlantique.*

In dit artikel wil ik onderzoeken hoe het betekenisproces in de tekst eveneens via negatieve tekens op gang wordt gebracht. Door het netwerk van tekens en figuren van de negativiteit, zowel op zinsniveau als op het niveau van de tekststruktuur, te analyseren tracht ik de wegen te volgen waarlangs betekenis zich voortbeweegt en

ontwikkelt, tegen haar mogelijke vernietiging in. Het subjekt, de ander, en het ontoegankelijke zijn de drie centrale begrippen waarom de tekst draait.

Het ene én het andere Subjekt. Ik. U.

Evenals in *La maladie de la mort* (*De ziekte van de dood*, Hölderin 1984), staat in *L'homme atlantique*, (*De atlantische man*, Hölderlin 1986), een U-figuur centraal. De tekst wordt geopend en afgesloten met het aanroepen van ‘U’. Door de vele geboden en dringende verzoeken die tot hem worden gericht, dringt die ‘U’ tot een verzadigingspunt de tekst binnen. De openingszin is kennelijk gericht tot een acteur, die aanwijzingen krijgt van de regie (vertaling: Désirée Schijns)

> U zult niet naar de camera kijken. Behalve wanneer men het van u zal eisen.

Dan volgen aanbevelingen, die zowel nadrukkelijk als, door hun onvolledigheid, raadselachtig klinken en die de betekenis verstoren, die aanvankelijk door de gespreksituatie werd ingezet:

> U moet vergeten.
> U moet vergeten.
>
> Dat u het bent, zult u vergeten (...)
> U zult ook vergeten dat het de camera is.
> Maar u zult vooral vergeten dat u het bent. U.

Tegenover die ‘U’, van wie het komen en gaan voor de camera in detail wordt geregeld, stelt zich een ‘Ik’: het sprekende subjekt van de tekst, focalisator van het doen en laten van ‘U’, de aangesprokene.

Met een aanhoudende stelligheid wordt zowel aan de spreker als aan de aangesprokene een gelijkwaardige

plaats als subjekt toegekend.

> U bent de enige die in de plaats komt van uzelf, naast
> mij, op dit moment van de film die in wording is.
> (...)
> U zult denken dat ik u gekozen heb. Ik. U.
> U die op elk moment de totaliteit van uzelf bent, naast
> mij, en dit wat u ook doet, hoe ver of hoe dichtbij
> u ook bent van mijn verwachting.

De acteur representeert niet zichzelf maar een ander. Dat is zijn taak. Hij kan dat alleen doen, wanneer hij vergeet dat hij een acteur is die voor een camera speelt. Van het begin af aan krijgt deze acteur de opdracht zijn verschijning te lenen, om de aanwezigheid van een niet aanwezige op te roepen. Zichzelf vergeten Zou, in de visie van 'Ik' mogelijk moeten zijn, door de gedachte aan de dood:

> Ja, ik geloof dat het mogelijk is dit te bereiken, bij voorbeeld vanuit andere benaderingen, onder andere die van de dood, van uw dood, verloren in een alomheersende en niet te noemen dood.

Hieruit zou je kunnen veronderstellen dat de acteur moet samenvallen met iemand die verdwenen is. De Woorden 'uw dood' doen het vermoeden ontstaan dat hier twee 'U' zijn ineengeschoven, de een dood, de andere levend. De levende krijgt de opdracht met zijn aanwezigheid een afwezigheid op te roepen. Hij bestaat als plaatsvervanger van een dode. Deze aanwezigheid is vervuld van de betekenis 'afwezigheid'. De tekst speelt voortdurend met die verwarring: er wordt slechts impliciet verwezen naar de dood van de verdwenen 'U'. De volgende motieven wijzen hierop: Van 'U' is niets overgebleven dan:

- 'die blik op de dood gericht'
- wat 'Ik' nog weet 'van de onmetelijke ruimten die [zijn] blik doorzoeken'
- en 'dit bestaan dat u tot leven wekt in de slaap'.

In zinnen met een 'teveel' aan bepalingen, gecombineerd met de dubbelzinnigheid ervan, ontstaat er juist een totale onbepaaldheid:

> Blijven desondanks rondom uw ogen, nog altijd, die vlakten die de blik omgeven en dit bestaan dat u in de slaap tot leven wekt.

Hier wordt gesuggereerd dat 'U' slechts nog bestaat in de slaap, de dromen? ... van 'Ik'.

Net zoals de tekst die tot de acteur is gericht gaat over verdwijning, zo ook heeft de poging van de auteur om te filmen de verdwijning tot onderwerp. 'U' moet kijken 'naar die opeenvolgende verdwijningen'. Zij die zijn stappen stuurt heeft de macht hem te laten verschijnen of uit het beeld te laten verdwijnen.

> U bent uit het veld van de camera.
> U bent afwezig.
> Met uw vertrek is uw afwezigheid plotseling verschenen, fotografisch
> vastgelegd zoals daarnet nog uw aanwezigheid.

Aan het leitmotiv van de verdwijning voegt zich hier dat van het verlies van een geliefd wezen. Op de toon van een lamentatio wordt het thema van het verlies van een betreurde, beweende, begeerde geliefde ingezet. De ‘U’, c.q. de ‘atlantische’ man dekt ten minste drie verscheidene gestalten: die van de acteur die uit het beeld is, die van iemand die vertrokken is, die van een dode.

We bevinden ons nu precies op het middelpunt van de tekst. Er vindt hier een breuk plaats in de narratieve struktuur: tot dan bestaat de tekst uit een serie directe aansprekingen. Dan verandert de tekst plotseling in een relaas over de bezigheden en overpeinzingen van ‘Ik’, die, na het vertrek van ‘U’, haar eigen dood ziet naderen.* Door een analyse van de werkwoordsvormen kunnen we de twijfel die is gerezen omtrent het bestaan van ‘U’, nader onderzoeken. Nauwkeuriger gezegd: daardoor kunnen we de interdependentie van ‘U’ en ‘Ik’ ontdekken.

Op de eerste bladzijden van de tekst valt vooral het intensieve gebruik van de toekomende tijd op: U zult kijken, U zult lopen... U zult denken. De toekomende tijd wordt in het Frans niet alleen gebruikt om de toekomst aan te geven. Hij heeft ook de waarde van een imperatief. Het is de vorm voor gebieden, aanmoedigen, en verzoeken. Uit de aanwijzingen die aan de acteur worden gegeven moeten de filmbeelden voortkomen. In *L'homme atlantique* krijgen we slechts de beelden te zien van datgene waar de acteur naar gekeken heeft. De blik van de camera valt precies samen met zijn blik.

> U zult zien, alles zal gebeuren doordat u zich verplaatst langs de zee, na de pilaren in de lounge, door de verplaatsing van uw lichaam (...)

Tot zover in dit fragment zijn de woorden van de dwingende regie, die elke stap van de acteur vooruitdenkt en voor hem uitstippelt, nog in overeenstemming met de situatie. Het vervolg van dit fragment wekt echter bevreemding.

> U zult zien, alles zal gebeuren doordat u zich verplaatst langs de zee (...), door de verplaatsing van uw lichaam, waarvan u tot op dit moment *gedacht zult hebben* dat die natuurlijk was.

De door mij onderstreepte voltooid toekomende tijd is dubbelzinnig. Hij geeft tegelijkertijd uitdrukking aan een veronderstelling en aan de stelligheid van ‘Ik’ omtrent een gedachte inhoud van ‘U’. ‘Ik’ moet wel een uitzonderlijk vermogen bezitten om zo in de huid van de ander te kruipen dat ze zijn gedachte voor hem invult. Zulke beweringen wekken de indruk dat die ‘U’ die zo goed doorzien wordt en de ‘Ik’ die zo indringend is, één en de zelfde persoon moeten zijn. Deze interpretatie blijkt inderdaad ondersteund te worden door een opmerking verderop:

> U en de zee, u bent één voor mij, één objekt, dat van *mijn* rol in dit avontuur. (cursivering C.M.)

Nog een stap verder en ‘ik’ verschijnt inderdaad als substituut van ‘U’:

> Ik kijk ook naar haar [de zee]. U moet naar haar kijken zoals ik naar haar kijk, met alles wat in me is, in *uw* plaats.

Zo blijkt dat ‘U’ - wiens status van ‘onvervreemdbaar’ subjekt, naar ‘Ik’, voortdurend wordt bevestigd - een gedachte inhoud is, een droombeeld, een objekt van liefde dat gemist wordt. De overmaat aan bevestigingen leidt tot de omkering ervan: de negatie, het ontbreken van datgene wat gesteld wordt.

We weten dat de film *L'homme atlantique* is gemonteerd uit resten van de film *Agatha.* Dit betekent echter niet dat de tekst, hierna genoemd *De atlantische man*, bestaat uit resten van de tekst *Agatha.* Volgens het artikel dat hierboven werd aangehaald, heeft Duras een aparte tekst geschreven, met gebruik van de resterende sequenties. De twee teksten/films zijn dus onafhankelijk van elkaar. Toch kunnen ze ook in verband met elkaar gelezen worden. Bepaalde overeenkomsten dringen zich op. In beide valt bij voorbeeld het ongewone gebruik van het adjectief ‘atlantisch’ op. Normaliter duidt dit woord een oceaan aan. In *Agatha* wordt de villa waarin de liefde tussen broer en zuster ontstond de ‘atlantische’ villa' genoemd. Deze plek bestaat niet, of niet meer, of slechts als herinnering uit een onzeker geworden verleden tijd. De mysterieuze titel *De atlantische man* klinkt als een echo van de onachterhaalbare villa.

Wat de personages betreft, zou de HIJ in *Agatha*, de broer die zegt: ‘dat hij sterfelijk was, (...) dat hij zou sterven door haar te moeten missen’, kunnen overeenkomen met de vermiste geliefde, de ‘atlantische’ man.

Op het thematisch niveau - dat van de onlosmakelijke band tussen de geliefden - zijn de twee teksten elkaars spiegelbeeld. In *Agatha* is ZIJ het die het initiatief neemt tot scheiden, om de symbiotische band open te breken hoewel HIJ eraan zal sterven. In *De atlantische man* zijn de rollen omgekeerd: sinds ‘U’ er niet meer is, bereidt ‘Ik’ zich voor op haar eigen einde. Haar relaas wordt afgesloten met een nauwelijks verhulde wens te sterven:

Marguerite Duras

> [Uw dood] kan voor mij alleen de dood dichterbij brengen, [hem] meer aanvaardbaar, ja, wenselijk maken.

In *De atlantische man* gaat het evenals in *Agatha* om de onontwarbare knoop tussen de een en de ander. Beide teksten lijken voort te komen uit eenzelfde gemis. Ze vormen eenzelfde poging om het leven terug te geven aan een liefde die niet meer

te leven is. In de film *L'homme atlantique* wordt getracht iemand op het doek te doen herleven. Deze onderneming is gedoemd te mislukken.

De moordende camera.

Welke rol speelt ‘Ik’ in dit avontuur?

Nadat zij besloten heeft een film te maken over de afwezigheid van ‘U’, verandert de tekst opnieuw van struktuur: van de narratieve vorm schakelt hij terug naar de imperatieven, die weer rechtstreeks tot de acteur zijn gericht. Hij moet opnieuw voor de camera komen.

> Nu gaat de camera uw wederverschijning vastleggen in de spiegel die evenwijdig staat aan die waarin ze zichzelf ziet. / gezien wordt.
> In deze zin, waarin de perspectieven moeilijk voorstelbaar zijn, introduceert het wederkerig voornaamwoord ‘zichzelf’ een extra dubbelzinnigheid. Is het nu de camera, een ding, een instrument om te zien, die zichzelf actief ziet, of moet de pronominale werkwoordsvorm begrepen worden als een vorm van het passief, wat in het Frans ook mogelijk is. In het tweede geval moeten we veronderstellen dat de camera wordt gezien door een niet genoemd handelend subjekt, een levend persoon, die niemand anders kan zijn dan ‘Ik’. Dat de handelingen van ‘U’ gestuurd worden door ‘Ik’, en dat ‘Ik’ in deze, een macht uitoefent gelijk aan die van een almachtige, wordt op een andere plaats duidelijk:
> Niemand, niemand anders op de wereld dan u zal kunnen doen wat u nu gaat doen: hier voor de tweede keer vandaag langs lopen, *alleen door mij beschikt,* voor God.

Als filmmaakster en als regisseuse van eigen toneelstukken, is Marguerite Duras zich sterk bewust van de magische werking die van een levensecht schouwspel kan uitgaan. In de *Documentaire* over het regisseren van *Savannah bay* vertelt ze een bijzondere ervaring: voor haar rol van de oude moeder in *Des journées entières dans les arbres*, had Madeleine Renaud zich zó in de figuur van Duras' eigen moeder weten in te leven, dat toen zij, M.R., voor het eerst op het toneel verscheen, het was voor M.D. alsof ze haar gestorven moeder weer even in levende lijve zag verschijnen. Een betoverend aanblik. Maar even sterk als de behoefte een voorgoed verdwenen figuur te voorschijn te toveren via toneel- of film-kunst, lijkt Duras' drang de make-believe functie van haar kunst teniet te doen. In *L'homme atlantique* kunnen we de spanning tussen beide drijfveren waarnemen. In deze film wordt herhaaldelijk gewaarschuwd tegen de film. Niet

alleen wordt de hedendaagse beeldenindustrie aan de kaak gesteld, maar het wezen van de film, van elke film. De wil om in filmbeelden de immerveranderende vormen van het leven vast te leggen, wordt hier gelijk gesteld aan de wil om te doden. Met zijn gefixeerde en steeds herhaalbare onveranderlijke beelden is de film niet bij machte recht te doen aan het leven, dat geen ogenblik aan zichzelf gelijk blijft. Vanaf het begin van de tekst wordt dan ook de pretentie om weer te geven wat 'U' doet, aan de orde gesteld. De almacht van de camera 'die uiteindelijk besloten zal hebben waar u naar gekeken zult hebben' wordt ontmaskerd. Geen enkel beeld zou kunnen laten zien wat 'U' zou hebben kunnen zien. Voor de blik van 'U' kan geen andere blik plaatsvervangend kijken. Ook in *Agatha* waar HIJ zegt te willen zien wat ZIJ gezien heeft, wordt hetzelfde verlangen door hem geuit, onmiddellijk door haar ontkracht:

> Dat kunt u niet, dat zult u nooit kunnen.

In *L'homme atlantique* dwingt de 'ik' een liefde-haat verhouding, een strijd op leven en dood, af tussen 'U' en de camera.

> Kijk naar de camera als naar een geliefd voorwerp door u uitgezocht, door u sinds altijd al verwacht, alsof u had besloten haar te weerstaan, met haar een strijd aan te gaan op leven en dood.
> Doe alsof u op dat moment begrepen had, toen u haar in uw blik vasthield, dat het de camera was die u als eerste had willen doden.
> (...)
> Wendt u af.
> Loop voorbij.
> Vergeet.
> Loop weg van dit detail, de film.

Het duel tussen de camera, dat is tussen degene die de camera bestuurt, en de 'U' die zij uit alle macht probeert terug te krijgen via de acteur, wordt plotseling gestaakt. Zij houdt ermee op. De onafgemaakte film is 'af'. 'Ik heb hem geen beelden meer te geven.'

Marguerite Duras zegt dat haar relatie met filmen er een is van moord. Daarvan zien we hier een voorbeeld. *L'homme atlantique* als film wordt vernietigd terwijl hij gemaakt wordt, omdat de 'atlantische' man filmen hem zou vernietigen. Deze film vol zwart laat ons juist in zijn lege beelden vluchtig grijpen naar wat slechts kan verschijnen als 'niet herkenbare vormen': inhouden van een zoekend, kijkend, blind bewustzijn. De film getuigt van het in de film aanwezig zijn van zijn afwezigheid.

> U bent tegelijkertijd verborgen en aanwezig.
> Aanwezig alleen door de film heen, aan gene zijde van deze film en verborgen voor elke kennis van u, voor elke kennis die men van u zou kunnen hebben.

De atlantische man, de verzwolgen man.

Terwijl het avontuur van deze film voor 'Ik' op niets uitloopt, mondt het voor de film uit in een ware revolutie van de filmtaal: bij de al in omloop zijnde tekens voegt zich hier de niet vastgelegde betekenis van de negatieve beelden.

De ander, een koning

Voorafgaand aan en verdergaand dan de afgebroken film, blijft over de tekst, die dan ook apart, als dun boekje, gepubliceerd is. Door de tekst heen leeft de U-figuur niet alleen als geadresseerde: hij wordt ook telkens als autonoom subjekt opgeroepen.

> Terwijl u voorbijgaat, zult u moeten geloven in uw onvervreemdbare koningschap.

Wat hem wezenlijk kenmerkt en hem een 'onherleidbaar verschil' verleent, is dat hij afwezig is, volkomen buiten bereik. Hier wordt de ander bevestigd in zijn eigenheid, zijn totale anders-zijn, in zijn hoedanigheid van 'atlantische' man: door een oceaan verzwolgen.

Zo kun je, denk ik, begrijpen dat de acteur werd opgedragen zijn rol te benaderen vanuit 'uw dood, verloren in een alomheersende en niet te noemen dood'. De aangesprokene blijft die hij is tot in zijn onaanspreekbaarheid toe. Zo luister ik naar de uitspraken die 'U' sterken in zijn onwetendheid omtrent het geheel, zijn onbegrip jegens 'Ik', zijn nalatigheid, zijn onbewogenheid, zijn definitieve onvermogen haar lijden te delen, als naar evenvele uitspraken over zijn wijze van (voort)bestaan.

> Steeds richt ik me tot uw onbegrip, anders, ziet u, zou het de moeite niet zijn.
> (...)
> in die ontoereikendheid van uw gevoel hervind ik wat aan u eigen is en wat me juist behaagt.
> (...)
> Zo staat u tegenover mij, in zachtheid, in een voortdurende uitdaging, onschuldig, ondoordringbaar.
> U weet het niet.

Besloten in de woorden die tot hem zijn gericht, is hij die er niet is. Zo klinkt me deze tekst, in zijn geslotenheid, als een aanhoudende liefdesverklaring in de oren. Agatha, zij die de sterfelijke broer verlaat 'om hem altijd lief te hebben in die aanbiddelijke smart [hem] nooit te kunnen houden' houdt woord. In *De atlantische man* gaat de liefde zover dat zij hem zijn verdwijning schenkt. Liefde sterker dan de dood wordt door Duras herschreven als: de ander lief hebben tot in zijn dood-zijn toe.

De aanwezigheid van de afwezigheid.

In de kern van de tekst wordt de afwezigheid van 'U' tastbaar door een opeenvolging van zinnen waarin een teveel aan negatieve bepalingen is opgehoopt (niet, niet meer, geen enkele, enz...). Aan de eenvoudige constatering: 'U bent afwezig' die de passage

opent, wordt een serie uitspraken toegevoegd die inhoud tracht te geven aan de op zichzelf niet-grijpbare substantie van de afwezige.

Marguerite Duras

Avec votre départ votre absence est survenue
Met uw vertrek is plotseling uw afwezigheid verschenen.

De bevestiging wordt hier in drie termen gegeven. De twee eerste (départ en absence betekenen negatief: het er niet meer zijn, en de derde (survenir) betekent positief: het zich voordoen van... Deze zin kun je met de tekens min en plus herschrijven: - (+) - (+) + = het + van de -.

Het verkregen effekt is de voorstelling van de existentie van de non-existentie. Door onder elke term van de volgende zin dezelfde min- en plus-tekens te plaatsen wil ik de systematische opeenvolging van de ontkenning laten uitkomen:

Votre seule absence reste, elle est sans épaisseur aucune désormais
sans possibilité aucune de s'y frayer une voie, d'y succomber de désir
\+ - + - +
\+ - + - + +
leen uw afwezigheid blijft, ze is voortaan zonder enige dichtheid zonder
enige mogelijkheid zich er een weg doorheen te banen, eraan te bezwijken
van verlangen.

De bevestiging van de ontkenning cumuleert hier in het werkwoord ‘succomber’ (bezwijken), waarin het min van het bezwijken overgaat in het plus van het overweldigend teveel aan verlangen.

In de volgende proposities wordt de negativiteit verdubbeld door de oxymoron, de figuur van de onoplosbare tegenstelling. Ik plaats tussen haken de termen die elkaar logischerwijs uitsluiten.

Vous n'êtes plus [nulle part] [précisément].
- + - -
U bent nergens meer precies.
(...)
Plus rien de vous n'est là que cette [absence] (...) qui [peuple] à elle seule une plaine...
Niets van u is er meer, alleen die afwezigheid die geheel op zichzelf een vlakte bevolkt.

Het fragment, waarin elke term van de reeks tussen mintekens ingebed ligt, is in zijn geheel een antilogie, een reeks mededelingen zonder geadresseerde. Het wordt afgesloten met een verzoek dat bij gebrek aan een ontvanger niet ontvankelijk is:

Laat u niet overweldigen door die tranen, door die smart.
Nee.

Met deze precieze analyse wordt een bijzondere beweging van het denken zichtbaar: de bevestiging van en door de ontkenning.

De negativiteit wordt verder gedreven: de volgende stap is de bevestiging van en door de ontkenning van een ontkenning.

Ik ga schrijven om te genezen van een liefde die eindigt.

In deze zin is de, in het Frans gangbare uitdrukking ‘van een liefde genezen’, hernomen en omgezet. Dit levert een dubbele betekenis op, of beter gezegd twee betekenissen waarvan de tweede ingebed ligt in de eerste:

1) de liefde die eindigt is / was een leugen.
2) de leugen is dat de liefde eindigt.

Waarschijnlijk domineert de tweede betekenis, getuige een volgende uitspraak:

Terwijl ik niet meer van u houd, houd ik van niets meer, niets, dan van u nog steeds.

Hier wringt zich, door de ontkenning, ‘ik houd niet meer van u’, verdubbeld met ‘ik houd van niets meer’, dan toch de bevestiging ‘dan van u nog steeds. Opnieuw wordt tot twee maal toe gesteld dat ‘U’ niet meer bemind wordt:

Ik houd niet meer van u zoals op de eerste dag.
Ik houd niet meer van u.

Deze dubbele bevestiging wordt echter weer teniet gedaan door de onmiddellijk hierna geplaatste mededeling:

> Ik houd niet meer van u zoals op de eerste dag.
> Ik houd niet meer van u. Blijven desondanks rondom uw ogen, nog altijd, die vlakten die de blik omgeven, en dit bestaan die u in de slaap tot leven wekt.

Het naast elkaar zetten van mededelingen die schijnbaar geen verband met elkaar hebben is een geliefd procédé van Duras. De bevestiging door een ontkenning wordt uiteindelijk verijdeld op een wel zeer impliciete wijze door wat direkt daarop volgt:

> Ik geloof dat ik niet leed onder uw vertrek. Alles was zoals gewoonlijk, de bomen, de rozen, de draaiende schaduw van het huis op het terras, het uur en de datum, en u, u was afwezig. Ik geloofde niet dat u terug moest komen. Rondom het park schreeuwden tortelduiven om hereniging.

Het verlangen naar hereniging dat door de 'Ik' zojuist is ontkend komt plotseling te voorschijn in de vogels. De tortelduiven, vertegenwoordigers van een liefde die niet vergaat, worden gehoord door haar die net schrijft dat ze niet verlangt. Het beeld dat zich middels een verschuiving heeft opgedrongen, is een metonymie. De emotionele lading is verplaatst naar een element uit de natuurlijke omgeving.

De verschuiving kan leiden tot een schijnbaar totale loskoppeling van de bewustzijnsinhouden van het schrijvende subjekt en de beschreven objekten.

Zo kan bijvoorbeeld de plotselinge verschijning van een vogel die een roos aanraakt en deze even laat trillen gelezen worden als een metafoor voor een kortstondig samenzijn. (* vertaling: Désirée Schijns)

> Een vogel is het terras overgevlogen langs de muur van het huis. Hij dacht dat het huis leeg was en is er zo dichtbij gekomen dat hij een roos heeft geraakt (...) Ik hoorde het verfommelen van de roos door de vogel in het fluweel van zijn vlucht. En ik keek naar de roos. Eerst bewoog ze als tot leven gewekt en daarna is ze beetje bij beetje weer gewoon roos geworden.

'India Song'

Een snelle lezer zal het beeld misschien ontgaan, maar misschien toch min of meer bewust geraakt worden door de erotische trillingen die in de alliteraties hoorbaar zijn:

Ik hoorde het verfommelen van de roos door de vogel in het fluweel van zijn vlucht.
J'ai ent*en*du *le fr*oiss*e*m*ent* de *la rose dans le vel*ours de *s*on *vol.*

Uit de vibraties van de omgeving kan men een waarnemend, luisterend subjekt afleiden dat meetrilt en dat de subtiele muziek van de ontmoeting registreert.

Ongemerkt ben ik dan aangekomen bij de analyse van impliciete tekens, die ongezegd enkel te traceren zijn in de nevenschikking van uitingen. Het teken is weliswaar ongeschreven, maar 'bevindt' zich tussen de elementen in. Het laat zich alleen afleiden. Hier hebben we met een andere soort negatieve tekens te maken: de tekens die er niet zijn. Het komt me voor dat in *De atlantische man* de afwezigheid van de geliefde vooral wordt betekend door de expliciete figuren van de ontkenning, terwijl in de ontbrekende tekens, tussen de regels door, het gemis van degene die hem liefheeft, gelezen kan worden.

De ontbrekende/tegenwoordige tijd.

Tot het uiterste doorgevoerd, leidt de negativiteit tot de uiteindelijke opheffing van het teken. Men heeft al vaak gewezen op de lege plekken in de teksten van Duras, al dan niet zichtbaar in de typografie. De meest sprekende lege plek in *De atlantische man* is te vinden in de serie aanwijzingen die aan de acteur gegeven zijn. Zijn bewegingen voor de camera worden hem opgelegd door een reeks uitspraken in de toekomende tijd: u zult verder lopen, u zult wat naar rechts draaien, u zult langs de ruiten lopen, enz... Plotseling volgt de simpele opmerking:

U heeft het gedaan.

Wat niet in de tekst geschreven staat is het moment waarop deze handelingen verricht worden. Tussen de zeer nabije toekomst en het zeer recente verleden, dat is op de plaats van het nu, staat er niets, een ontbrekend teken. Alsof voor de vervliegende tegenwoordige tijd, alleen een leegte kan gapen waarin het moment verdwijnt.

Het is opvallend hoe vaak in de teksten van Duras zulke zinnetjes voorkomen als: het is gedaan, het is gebeurd... Ze lijken een onomkeerbaar moment in het verloop van een bestaan te markeren, een beslissend en onopgemerkt gebeuren. Dat in *De atlantische man*, een tekst die gekenmerkt wordt door de veelvuldige pogingen de aanwezigheid van de afwezigheid inhoud te geven, het begrip/besef van de tegenwoordige tijd op zijn beurt wordt uitgewist, voegt mijns inziens een extra dimensie toe aan de onderneming. Hier wordt één van de grondbeginselen van ons westerse denkpatroon onderuit gehaald. In onze visie kan de tijd ingedeeld worden in verleden, heden en

toekomst. Zo geloven wij dan ook vast in de realiteit van het nu. Maar kan men, en hoe kan men, het ongrijpbare moment in de tijd dat we gewoonlijk ‘tegenwoordig’ noemen, tussen wat staat te gebeuren en wat net is gebeurd, werkelijk vatten? De tegenwoordigheid van de tijd is niet voor te stellen.

Ik denk dat het precies om dit onvoorstelbare gaat in het volgende citaat, waarin verleden tijd en op handen zijnde toekomst met elkaar vervlochten zijn; dit is tevens de meest duizelingwekkende konstruktie van deze tekst:

> U zult aan uzelf denken (...) maar zoals aan die muur, aan die zee die zich *nooit nog opnieuw heeft* voorgedaan...

Ik onderga de voor het denken onduldbare botsing tussen de tijden niet als betekenisloos, het is de beweging zelf van het denken, in zijn streven iets ongrijpbaars te grijpen: dat wat al gebeurd is op het moment dat het gebeurt en opnieuw staat te gebeuren: het golven van de zee, van de tijd, van het nu, van zijn en niet zijn.

Oog hebben voor het onooglijke, is misschien hét thema van deze tekst aan de ‘atlantische’ man gericht. Stilstaan bij de uniciteit van elk moment van het leven in wording, stilstaan, en kijken naar elke verschijningsvormen van het leven, met de intensiteit van een blik ‘gericht op de dood’, alsof het nog nooit zo is geweest en straks nooit meer zo zal wezen.

Kijken tot het denken in het niet-denkbare opgaat, open gaat.

Tot in het eigen vervliegen het niet-zijn van de geliefde nader komt.

Het ontoegankelijke begrip.

De poëzie van sommige dichters is in het verleden wel ‘metafysisch’ genoemd. Hetzelfde kan gezegd worden van Marguerite Duras poëtische proza. Daarmee bedoel ik dat haar bijzondere spel met taal een spel is met denkvormen, waarmee het denkvermogen zich een weg tracht te banen door zijn begrenzing heen. In *De atlantische men* komt een fragment voor waarin het denken tot het uiterste van zijn spankracht wordt gebracht:

> U zult denken dat het wonder niet bestaat in de ogenschijnlijke gelijkenis van ieder deeltje van die miljarden [deeltjes] in de voortdurende golfslag, maar in het onherleidbare verschil dat ze scheidt, dat de mensen van de honden scheidt, de honden van de film, het zand van de zee, God van die hond of van die meeuw volhoudend tegen de wind in, van het vloeibare kristal van uw ogen van dat verwondende van het zand, van die adembeklemmende hitte in de lounge van dit afgedankte hotel van het verblindende gelijkmatige licht van het strand van elk woord van elke zin, van elke regel van elk boek, van elke dag en van elke eeuw en van elke voorbijgegane of toekomstige eeuwigheid en van u en van mij.

In deze eindeloze zin manifesteert de negativiteit zich door een zodanig lange reeks determineringen dat het denken op den duur de betekenis los laat. De extreem doorgevoerde opeenstapeling van nominale syntagma's ingeleid door ‘van’ heeft tot

gevolg dat de twee grammaticale functies van dit voegsel in elkaar gedrongen worden: we weten op het laatst niet meer wat van wat afhankelijk is, noch wat van wat verschilt. Toch is het thema eerst helder: het wonder is het verschil tussen de verschijnselen. Een wonder heeft per definitie de eigenschap het verstand te boven te gaan. Dat is dan ook het effekt van deze zin, die het verstand opbreekt.

Als we de zin systematisch lezen, dat wil zeggen haar proberen te ontleden, van bepalend naar bepaald voornaamwoord en van komma naar komma, kunnen we de aaneenschakeling van logische verbanden volgen, tot het zinsgedeelte waar de logika verdwijnt. Dit gebeurt vanaf 'van het vloeibare kristal van uw ogen van dat verwondende van het zand'. Deze aanpak maakt het mogelijk het centrale woord op te sporen, waarna de betekenis ontsnapt: God.

Hier wordt het verschil tussen existenties gesteld door uiteenlopende soorten existenties tegenover elkaar te plaatsen: mensen, honden, film, zand, enz... Het is mogelijk uit deze heterogene verzameling een classificatie op te stellen. De hier voorkomende wezens en dingen behoren tot:

- de menselijke wereld (de mens en wat zij schept, films, geschriften, enz...)
- het dierenrijk (hond, meeuw)
- de anorganische wereld (zand, kristal)
- ruimte (hotel, strand, zee)
- tijd (dag, eeuw, eeuwigheid).

Wonderlijk is de veelheid, de verscheidenheid van elk zichtbaar, kenbaar, denkbaar ding waar de menselijke geest naar vermag te reiken. En volkomen buiten bereik, een entiteit die slechts aanwijsbaar is als te allen tijden afgescheiden van alles, dat van Marguerite Duras elders noemt 'het ontoegankelijke begrip: God'. Door de woorden die gericht zijn tot de atlantische man hoor ik een niet aflatende roep naar iemand die er was, om wie gerouwd wordt. Toch komt het woord 'rouw', in het Frans '*deuil*', hier ergens voor. Maar in het woord dat 'het volkomen buiten bereik zijn' God noemt, in het Frans *Dieu'*, hoor ik het doorklinken.

De tekst wordt in de film door de stem van Marguerite Duras uitgesproken. De schaars oplichtende beelden van een man die niet meer lijkt te wegen dan een schaduw, lijken uit het niets te worden opgeroepen. Zij komen als flitsen, flakkeren en doven, alsof de stem niet bij machte was meer dan flarden op te vangen van een geliefd gezicht uit het atlantische.

Met dank voor de vertaling en bewerking van deze oorspronkelijk in het Frans geschreven tekst aan Eida Groeneveld en Maaike Meyer.

Jan Versteeg
Bibliografie

1) Teksten

Les impudents (1943, *roman*, Plon).
La vie tranquille (1944, *roman*, Gallimard).
Un barrage contre le Pacifique (1950, *roman*, Gallimard).
Le marin de Gibraltar (1952, *roman*, Gallimard).
Les petits chevaux de Tarquinia (1953, *roman*, Gallimard).
Des journées entières dans les arbres, gevolgd door: *Le boa, Madame Dodin, Les chantiers* (1954, *verhalen*, Gallimard).
Le square (1955, *roman*, Gallimard).
Moderato cantabile (1958, *roman*, Editions de Minuit).
Les viaducs de la Seine-et-Oise (1960, *toneel*, Gallimard).
Dix heures et demie du soir en été (1960, *roman*, Gallimard).
Hiroshima mon amour (1960), *scenario en dialogen*, Gallimard).
Une aussi longue absence (1961, *scenario en dialogen, in samenwerking met* Gérard Jarlot, Gallimard).
L'après-midi de monsieur Andesmas (1962, *verhaal*, Gallimard).
Le ravissement de Lol V. Stein (1964, *roman*, Gallimard).
Théâtre I: *Les eaux et forêts, Le square, La musica* (1965, Gallimard).
Le vice-consul (1965, *roman*, Gallimard).
La musica (1960, *film*, in samenwerking met Paul Seban, uitgebracht door Artistes Associés).
L'amante anglaise (1967, *roman*, Gallimard).
L'amante anglaise (1968, *toneel*, Cahiers du Théâtre National Populaire).
Théâtre II: *Suzanne Andler, Des journées entières dans les arbres, Yes, peut-être, Le shaga, Un homme est venu me voir* (1968, Gallimard).
Détruire dit-elle (1969, *roman*, Gallimard).
Détruire dit-elle (1969, *film*, uitgebracht door S.M.E.P.A).
Abahn, Sabana, David (1970, *roman*, Gallimard).
L'amour (1971, *roman*, Gallimard).
Jaune le soleil (1971, *film*, niet uitgebracht).
Nathalie Granger (1972, *film*, uitgebracht door Films Molière).
India Song (1972, *tekst, theater, film,* Gallimard).
La femme du Gange (1973, *film*, niet uitgebracht).
Nathalie Granger, gevolgd door *La femme du Gange* (1973, *scenario's en dialogen*, Gallimard).
Les parleuses (1974, *gesprekken met Xavière Gauthier*, Editions de Minuit).
India Song (1975, *film*, uitgebracht door Films Armorial).
Baxter, Vera Baxter (1976, *film*, uitgebracht door N.E.F. Diffusion).
Son nom de Venise dans Calcutta désert (1976, *film*, uitgebracht door Cinéma 9).
Des journées entières dans les arbres (1976, *film*, uitgebracht door Gaumont).
Le camion, (1977, *film*, uitgebracht door Films Molière).

Le camion, gevolgd door *Gesprek met Michelle Porte* (1977, Editions de Minuit).
Les lieux de Marguerite Duras (1977, gesprekken met Michelle Porte, Editions de Minuit).
L'Eden cinéma (1977, *toneel*, Mercure de France).
Le navire Night (1978, *film*, Films du Losange).
Césarée (1979, *film*, Films du Losagne).
Les mains négatives (1979), *film*, Films du Losagne).
Aurélia Steiner, dit Aurélia Melbourne (1979, *film*, Films Paris-Audiovisuel).
Aurélia Steiner, dit Aurélia Vancouver (1979, *film*, Films du Losange).
Le navire Night (1980, *scenario*, Mercure de France).
Les yeux verts (1980, Gallimard, Les Cahiers du Cinéma).
L'homme assis dans le couloir (1980, Editions de Minuit).
L'été 80 (1980, Editions de Minuit).
Agatha (1981, Editions de Minuit).
L'homme atlantique (1982, Editions de Minuit).
Savannah bay (1983[2], Editions de Minuit).
La maladie de la mort (1982, Editions de Minuit).
Théâtre III: *La bête dans la jungle,* naar Henry James, bewerking: James Lord en Marguerite Duras; *Les papiers d'Aspern*, naar Henry James, bewerking: Marguerite Duras en Robert Antelme; *La danse de mort*, naar August Strindberg, bewerking: Marguerite Duras (1984, Gallimard).
L'amant (1984, Editions de Minuit, Prix Goncourt 1984).
Outside (1984, Editions P.O.L.).
La douleur (1985, Editions P.O.L).
La musica deuxième (1985, Gallimard).
La mouette de Tchékov (1985, Gallimard).
Les enfants (1985, *film*, met Jean Mascolo en Jean-Marie Turine).
Les yeux bleus cheveaux noirs (1986, Editions de Minuit).

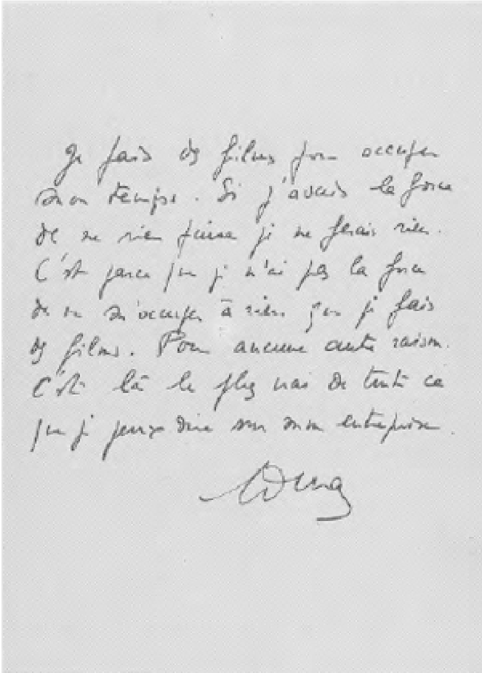
2) Nederlandse vertalingen

De vice-consul, Amsterdam, Contact 1968; Pranger 1980^{3}.
Hiroshima mon amour, Amsterdam, Contact 1962; Pranger 1980^{4}.
De paardjes van Tarquinia, Amsterdam, Contact 1968.
Om half elf op een zomeravond, Amsterdam, Contact 1965; Pranger 1980^{3}.
Moderato cantabile, Amsterdam, Contact 1961; Pranger 1980^{2}; De Arbeiderspers 1985 (Vertaling: Remco Campert).
Aurélia Steiner I en II, in: Raster 35, De Bezige Bij, Amsterdam 1985. (Vertaling: Jeanne Holierhoek), blz. 14-36.
De zittende man in de gang, in: Raster 35, id. blz. 58-66 (Vertaling: Tenny Frank).
De deportatie overleefd, in Raster 35, id. blz. 7-11 (Vertaling: Everdien van der Loo).
De groene ogen, in: Kwartaal, tijdschrift voor internationale filmkritiek, 1980 nr. 4; 1981 nrs 1 en 2.
Agatha, Amsterdam, Hölderlin 1984 (Vertaling: Eida Groeneveld e.a.).
De ziekte van de dood, Amsterdam, Hölderlin 1984 (Vertaling: Jeanne Buntinx en Agnès Vincenot).
De minnaar, Amsterdam, De Arbeiderspers 1985 (Vertaling: Marianne Kaas).
De pijn, Amsterdam, Van Gennep 1985 (Vertaling: Jan Versteeg).
De vervoering van Lol V. Stein, Amsterdam, Van Gennep 1986 (Vertaling: Annechien Vink).
De atlantische man, Amsterdam, 1986.

3) Belangrijkste studies en artikelen

Jean-Luc Seylaz, *Les romans de Marguerite Duras*, Parijs, Minard, Archives des lettres modernes, 1963.
Cahiers Renaud-Barrault 52, Parijs, Gallimard 1965.
Alain Vircondelet, *Marguerite Duras*, Parijs, Seghers 1971.
Marguerite Duras, par Marguerite Duras, Jacques Lacan, Maurice Blanchot, Dionys Mascolo, Xavière Gauthier, Pierre Fedida, Parijs, Albatros 1975.
Marcelle Marini, *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*, Parijs, Editions de Minuit 1977.
Mieke Bal, *Narratologie*, les instances du récit, Utrecht, Hes 1985^{2}.
Jaap Lintvelt, 'La fonction du type narratif dans *Dix heures et demie du soir en été* de Marguerite Duras', in: Littérature nr. 29, februari 1978, blz. 38-52.
E. van der Starre, 'Duras voor de spiegel', in: *Lezen en interpreteren*, Muiderberg, Coutinho 1979, blz. 177-185.
Cahiers Renaud-Barrault 106, Parijs, Gallimard 1983.
Agnès Vincenot, 'De oude vrouw en de zee', in: Tijdschrift voor vrouwenstudies nr. 14, Nijmegen, SUN 1983.

Madeleine Alleins, *Marguerite Duras*, Lausanne, L'âge d'homme 1984.
Madeleine Borgomano, *Duras.* Une lecture des fantasmes, Petit-Roeulx/België, Cistre 1985.
Micheline Tison-Braun, *Marguerite Duras*, Amsterdam, Rodopi 1985.
Camille Mortagne, 'Het verhaal van de witte steen, liefde en dood in het werk van Duras', in: Homologie 4, 1985.
Duras/Bacon, in: Raster 35, Amsterdam, De Bezige Bij 1985, blz. 7-115.
Dossier Marguerite Duras, eindverslag van een doktoraalwerkgroep o.l.v. Dr. A.J.A. van Zoest, Utrecht, april 1982.


Je fais des films pour occuper mon temps. Si j'avais la force de ne rien faire je ne ferais rien. C'est parce que je n'ai pas la force de ne m'occuper à rien que je fais des films. Pour aucune autre raison. C'est là le plus vrai de tout ce que je peux dire sur mon entreprise.
Duras

handschrift Marguerite Duras

Anja Meulenbelt
Knollen voor citroenen
Of: Is het persoonlijke literatuur

1.

Een brief. Schrijfster ervan, die zegt me nog van vroeger te kennen, vertelt me dat in een 'literatuurbespreekgroep' aan de letterenfaculteit ruzie is uitgebarsten over een van mijn boeken; *Een kleine moeite*, het relaas van de verhouding tussen mijn moeder en mij. De voorstanders van het boek vonden het 'authentiek, ontroerend, herkenbaar', de tegenstanders wezen het af omdat het te autobiografisch zou zijn en daarmee niet te rangschikken onder de noemer 'fictionele literatuur.' De schrijfster van de brief hoorde bij de voorstanders. Maar ze is in verwarring geraakt.

Het verhaal doet niet verzonnen aan, schrijft ze, dat is nu juist wat ze er in waardeert, maar als het niet verzonnen is had er dan wel 'roman' op het omslag mogen staan? En als het wel een roman is, dat wil zeggen, verzonnen, is de waardering dat het zo herkenbaar is geschreven dan wel terecht? Er is één punt waar de werkgroep over is blijven kibbelen, en waar het eindoordeel, voor of tegen, van af lijkt te hangen. Op pagina 15 citeert de ik-persoon een passage uit het dagboek van haar moeder. Daarin staat 'ik wordt'... met dt. Maar op pagina 75 heeft de dochter beweerd dat haar moeder die kwekelinge is geweest zich altijd zo over haar dochters taal- en spelfouten ergerde. De vraag is nu waar die t vandaan komt. Uit een bestaand dagboek van iemand die onderwijzeres is geweest kan het niet komen. Uit de pen van de schrijfster Meulenbelt wel, die al eerder heeft bekend slordig te spellen. Dus toch fictie?

Ik schrijf terug, na van mijn verbazing te zijn bekomen over deze exegetische uiteenrafeling van mijn tekst, dat ik het niet weet waar die t vandaan komt. Ik kan het dagboek van mijn moeder opzoeken, want dat bestaat, en kijken of zij zich toch een keer vergist heeft. Het kan zijn dat ik die t heb toegevoegd bij het overschrijven van de bewuste passage. Het kan zijn dat de zetter was ingedut. Hoe dan ook, ook mijn redacteur heeft die overbodige letter over het hoofd gezien. Maar welk een belang wordt er aan gehecht of de feiten in het boek waar gebeurd zijn. Maakt dat van een boek een ander boek? Is het een literaire norm? Ik weet nog dat mijn redacteur en ik zaten te peinzen over de toevoeging op het omslag van het boek, eigenlijk al bij *Alba*, een liefdesgeschiedenis. Ik heb altijd moeite met de categorieën waar geschreven teksten in horen te passen, al bij mijn eerste artikelen die een mengvorm waren van subjectiviteit en objectiviteit, eigen ervaring en beschouwing, persoonlijk en politiek was dat zo. In Sextant kon ik die artikelen makkelijk kwijt omdat de redactie daarvan zich niet bekommerde om de categorisering. Bij de Groene was dat al moeilijker. Daar stond het objectieve, het harde nieuws voorin. Het woord 'ik' hoorde daar niet in voor te komen. Achterin mocht dat wel, bij voorkeur in de vorm van boek- of theaterrecensies. Want dat gaat over cultuur, over smaak, en is dus subjectief.

In columns mag het ook, het vermengen van subjectiviteit en feitelijkheid, maar dan is men weer gebonden aan een specifieke vorm, spits, kort. Kousbroek mag over katten schrijven en hoeft daarbij zijn eigen relatie met de diertjes niet te verbergen.

Maar over het algemeen weten we in Nederland niet erg raad met mengvormen tussen feitelijkheid en fictie, er zijn weinig benamingen voor. En er spreekt wantrouwen uit de reacties. Is het waar gebeurd, dan is het geen fictie. En dus geen literatuur. De auteur verkoopt ons knollen voor citroenen.

Het liefst zou ik het nalaten om mijn boeken te rubriceren of te benoemen. Auteurs die zich altijd aan één genre houden, of binnen een voorspelbare reeks variaties schrijven kunnen zich dat veroorloven. Reve schrijft eenvoudig de nieuwe Reve, Wolkers de nieuwe Wolkers, en alleen bij afwijkingen, sprookjes, is een ondertitel werkelijk noodzakelijk. Maar wie als ik ook theoretische boeken schrijft onder fancy titels als *De schillen van de ui*, of, *Kleine voeten, grote voeten*, moet de klant wel een beetje waarschuwen.

Met al die voetnoten ligt straks iemand in bed die een smakelijk verhaal verwachtte. Noem je *Een kleine moeite* memoires? Het is maar één herinnering, het beeld van één relatie uit een heel leven. Autobiografie? Daar moet je toch eigenlijk tachtig voor zijn en terugkijken op een bijna afgerond leven. Novelle, te pretentieus.

Verhaal, daarvoor is het toch te veel een boek. Dan toch maar een roman, als enige benaming die overblijft. Roman, niet in de klassieke negentiende-eeuwse zin van het woord, maar roman zoals dat tegenwoordig vaker wordt gebruikt als het gaat om een afgerond stuk proza met een aantal personages en een verhalende lijn. Misschien, grappen we, moeten we voorin die boeken het waarheidsgehalte vermelden. *Alba*, 50%. *Een kleine moeite*, zeg, 80%. Misschien, als bij jam waar het gehalte aan fruit op vermeld staat moet er een warenwet komen waarmee het percentage aan fictie waarmee we een boek een roman mogen noemen wordt vastgelegd.

2.

Een artikel. Tamelijk onopvallend, ik heb er tenminste geen reacties op gelezen of op gehoord, van Hannemieke Stamperius. In Opzij, november 1985. Titel: ‘Ervaringsboeken: het blijft bij uithuilen’. Ondertitel: ‘nuttiger voor de schrijfster dan voor de lezeressen.’ Ik citeer het artikel

tamelijk uitvoerig omdat vrijwel alle misverstanden die er mogelijk zijn bij de vraag of het persoonlijke wel literair kan zijn ermee worden geïllustreerd.

> Af en toe krijg ik een boek onder ogen (...) dat ik niet anders weet te noemen dan een ervaringsboek. Een enkele maal *pretenderen* deze boeken fictie te zijn. (Cursivering, ook de volgende van mij. A.M.) Elsbeth Klein presenteert haar *Een vrouw van vijftig* - let op de titel - als een roman (...) evenals Anja Meulenbelt met *Alba* doet, terwijl haar eerste ervaringsboek *De schaamte voorbij* toch terechter als een 'persoonlijke geschiedenis' was ondertiteld. Andere schrijfsters stellen zich *bescheidener* op: Erna Gianotten *komt er rond voor uit* dat zij zelf niet naar Afrika wilde. (*Ik wilde niet naar Afrika*).

Ervaringsboeken worden niet door mannen geschreven, stelt Stamperius, de uitzondering die ze noemt, Jan Morris met *Conundrum* behandelt dan ook zijn verbouwing van man tot vrouw.

> Het typische ervaringsboek verschilt van andere egodocumenten. Wie een dagboek schrijft - Anais Nin! - vindt zichzelve, als individuele unieke persoon, interessant, terwijl de schrijfster van een ervaringsboek eerder het algemene dan het unieke zal benadrukken. (...) Niet een ik, noch haar blik, kenmerken dus het ervaringsboek, maar de typische, algemener geldige situatie. Dank zij dit basiskenmerk wordt in het ervaringsboek niet - als in literatuur - gekneed, gevormd, van betekenissen voorzien: de ervaringen spreken voor zich.

illustratie: Fred Geven

Ik moet bekennen dat ik het artikel na lezing terzijde zou hebben gelegd als een niet zeer verhelderende bijdrage aan een op zichzelf interessante kwestie wanneer ik niet was gestruikeld over het gemak waarmee Stamperius mijn roman *Alba* onder de ervaringsboeken rangschikt, en daarmee, volgens haar eigen betoog, bij voorbaat buiten de literatuur. Wat maakt ze me nu, Stamperius, denk ik. Welk doel dient deze gedachtengang, dit gelijk stellen van ervaringen aan nonfictie aan niet-literair?

Over één punt zijn Stamperius en ik het waarschijnlijk eens. Dat er, ondanks het feit dat we beiden vinden dat er in de Nederlandse literatuurkritiek een onderschatting heerst van veel boeken door vrouwen geschreven, we noch het feminisme, noch de

literatuur dienen door alles wat door vrouwen is geschreven als mooi aan te prijzen. Ik denk ook dat we het er over eens zijn dat er veel boeken worden geschreven die vanuit een feministisch oogpunt nuttig kunnen zijn maar die daarom nog niet tot de literatuur hoeven te worden gerekend. Maar draagt de tweedeling van Stamperius bij aan verheldering op dit front? Laten we eens kijken.

3.

Stamperius formuleert twee vooronderstellingen bij het verschijnsel 'ervaringsboek'. (Gelukkig heeft ze de denigrerende term 'bekentenissenliteratuur', met haar bijsmaak van zonde en biecht vervangen door een neutraler term.) a. De schrijfster meent dat het verhaal herkenbaar is, representatief is, met andere woorden, de beschreven situatie is belangrijker dan de persoon die haar beleeft. b. De schrijfster meent dat anderen iets van haar verhaal kunnen leren.

Alba, zoals ik dat geschreven heb, valt dan niet in die categorie. Stamperius gaat uit van de intentie van de schrijfster, en mijn intentie was niet om een tekst te produceren die 'representatief' zou zijn voor wat dan ook, en al helemaal niet dat mensen er iets van zouden kunnen leren. Niet meer dan men van elke roman kan leren, althans. Heb ik een educatief doel, ik ben daar niet vies van, dan schrijf ik een educatief boek waar de boodschap al op pagina 1 vermeld staat. Romans schrijf ik nu juist omdat ik al die ideologie, boodschappen, analyses en dergelijke af en toe zat ben. Omdat je met een roman iets kunt laten zien van de complexiteit van het bestaan zoals die zich onttrekt aan de rigiditeit van algemeniseringen die onvermijdelijk is bij theorievorming. Boodschappen in romans, dat gaat maar een enkele keer goed.

Als ik over de irritatie heen stap die Stamperius' poging om *Alba* onder de ervaringsboeken weg te moffelen bij me wekt blijven er nog een paar interessante kwesties over. De eerste: dat Stamperius er van uit gaat dat 'ervaringsboeken' gekenmerkt worden door het ongevormde, het niet van betekenissen voorziene. Daar ben ik het al niet mee eens: ervaringen spreken nooit voor zich. Ook de auteur die niets anders wil dan dat de mensen iets van haar ervaringen leren vormt haar tekst en voorziet die van betekenissen. De vraag is alleen of ze dat zo goed doet dat we het boek literair kunnen noemen. Ten tweede impliceert Stamperius' betoog dat 'herkenbaarheid' zou correleren met 'niet-verzonnen', en dus met niet-literair. Ten derde hangt Stamperius haar definitie van het ervaringsboek op aan de intentie van de auteur, zonder het te hebben over de ontvangst van een boek, de functie die

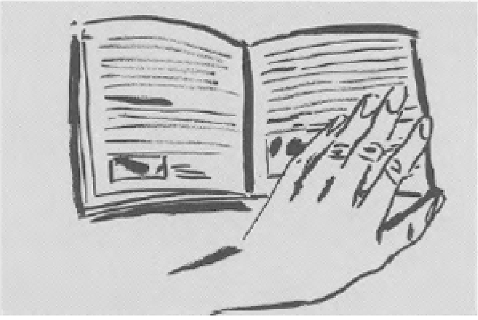
een boek voor de lezer heeft.

Sommige literatuur die we tot de meest fictionele kunnen rekenen vind ik zeer herkenbaar. Sommigen van de meest autobiografisch bedoelde literatuur in het minst niet. Een recent voorbeeld van een fictionele roman die door zeer velen, niet alleen door literatuurliefhebbers als ‘herkenbaar’ is aangeprezen is Bernlefs Hersenschimmen. In de ik-vorm gesteld beschrijft het het proces van het dement worden als het ware van binnenuit. Zou het niet zo evident zijn dat Bernlef zelf niet dement is geworden, dan had de schrijver het moeilijk gehad om mensen ervan te overtuigen dat het boek niet over hemzelf gaat, zo overtuigend werkt de tekst. En zou hij niet al vele boeken op zijn naam hebben staan en literaire erkenning hebben gekregen dan zouden er ongetwijfeld ook mensen zijn geweest die het boek als ‘ervaringsboek’ en niet als literatuur benoemd zouden hebben. En dan de intentie van de auteur, en de functie die een boek heeft voor lezeressen en lezers. Die kunnen gelijk oplopen, maar hoeven dat in het geheel niet.

Heeft de auteur een educatief, of politiek doel, dan garandeert dat nog niet dat het publiek zo'n boek niet voornamelijk als literatuur zal opvatten. Neem Multatuli. Heeft de auteur de bedoeling literatuur te scheppen, dan garandeert dat niet dat het publiek (en de critici) dat als zodanig zullen waarderen. Stamperius' eigen romans, onder de naam Meinkema, zijn een voorbeeld van het soort boeken dat hun populariteit te danken heeft aan de behoefte van grote groepen vrouwen aan herkenbaarheid, aan vrouwfiguren waarmee zij zich kunnen identificeren. Dat Meinkema daarvoor haar boeken misschien niet in de eerste plaats heeft geschreven hoeft niemand ervan te weerhouden ze wel als zodanig te lezen. En, denk ik boosaardig, kan Meinkema zweren op het puur-fictionele gehalte van haar verhalenbundel *De naam van mijn moeder*, met het portret van haarzelf als meisje met haar moeder op het omslag, of valt dat boek, anders dan haar latere romans, onder de noemer ‘ervaringsboek’ en dus uit de literatuur? Of moet ik hieruit begrijpen dat het toch niet gaat om ervaringen, maar om de literaire verwerking ervan, en wat is dan de zin van een dergelijke afgrenzende definitie? Gaat het er dan niet gewoon om of boeken goed geschreven zijn, ongeacht gehalte aan feiten of fictie?

4.

De relatie tussen Wahrheit und Dichtung is een oud, en soms wat vermoeid thema. Dat het met het feminisme, en de opleving van ‘vrouwenboeken’ en ‘feministische literatuur’ de kop weer opsteekt is begrijpelijk. De recente feministische golf is gepaard gegaan met een hausse van publikaties die vaak moeilijk te categoriseren waren omdat ze uit de erkende definities van genres barstten. Zeer persoonlijk geschreven verhalen in romanvorm. Analyserende essays waarin de persoonlijke betrokkenheid niet werd verborgen, de eigen ervaringen vaak het beginpunt vormden voor de analyse van hoe het staat met de positie van vrouwen. De afstand tussen subject en object werd verkleind, was soms vrijwel afwezig.



illustratie Fred Geven

Toen ik *De Schaamte voorbij* schreef liet ik er als ondertitel opzetten: een persoonlijke geschiedenis. Ik had meerdere motieven voor dit boek. Ik vond de theoretische taal die ik ook hanteerde, bijvoorbeeld in *De ekonomie van de koesterende functie*, ontoereikend om te laten zien hoe complex de werkelijkheid van het vrouwenbestaan was. Met termen als onderdrukking en uitbuiting vang je een objectieve werkelijkheid, maar niet de subjectieve beleving ervan. Ik had ook de behoefte om te laten zien dat vrouwenonderdrukking niet alleen ging over betere banen, gelijke betaling, een eerlijker verdeling van de macht op het politieke vlak, de zaken die al snel als feministische issues erkenning vonden. Maar dat het ook ging over wat tot dan toe verborgen was gebleven als 'privéleven'. Waren we daar niet eens mee begonnen, dan zouden grote gebieden van vrouwenonderdrukking verborgen zijn gebleven: mishandeling, seksueel misbruik, machtsongelijkheid in individuele relaties tussen vrouwen en mannen. En daarnaast had ik de behoefte om te laten zien dat die ongelijkheid tussen vrouwen en mannen niet alleen te vinden was in het traditionele huwelijk, maar ook in zogenaamde progressieve kringen waar men zich zag als voorhoede, als representanten van vrijheid, gelijkheid, broederschap. Mijn intentie was te laten zien dat die broederschap zich niet tot de zusters uitstrekte.

Dat ik mijn eigen leven daarvoor gebruikte was omdat dat het leven was dat ik kende, en omdat ik niet wilde dat mensen zouden kunnen zeggen dat het verzonnen was. Dat ik me niet verschuilde achter een ander bestaan, of een schrijversnaam had daar ook mee te maken. Je kunt je boek niet *De schaamte voorbij* noemen en je vervolgens zelf gegeneerd verstoppen. Of het boek als literatuur zou worden ontvangen of niet, dat kon me niet schelen. Daar ging het toen niet om. Wel heb ik mijn best gedaan om een adequate vorm te vinden, om mijn ervaringen zo te ordenen en te formuleren dat ze betekenis kregen, en zeker heb ik meer gedaan dan mijn 'dagboek om te kiepen', zoals een boosaardige critica zei. Ik

had geen dagboek. Het heeft me nooit aangetrokken om mijn ervaringen op te schrijven met geen ander doel dan dat. Ik ga er niet vanuit dat mijn privé-ervaringen per definitie interessanter zouden zijn dan die van mijn buurvrouw, tenzij ik mijn ervaringen kan gebruiken als materiaal voor theorievorming - of literatuur.

Met enige verbazing keek ik destijds naar de keer op keer in recensies opduikende kwestie of *De schaamte voorbij* nu wel of niet tot de literatuur gerekend moest worden. Scholieren berichtten me van hun pogingen om het boek op de literatuurlijst geplaatst te krijgen. In de ene school mocht het niet, in de andere wel. Vaak had ik de indruk dat de tegenstanders van het boek niet de moeite namen om te kijken naar wat hen nu zo ergerde aan *De schaamte voorbij*, maar hun tamelijk *emotionele* bezwaren onmiddellijk en zelden onderbouwd vertaalden in *literaire* waardeoordelen. Maar wie kolommen lang betoogt dat een boek gerekend moet worden tot de triviaalliteratuur spreekt zichzelf tegen: aan een kasteelroman verspilt geen recensent zoveel woorden en zoveel woede.

Recente waarnemingen: hoewel Warrens dagboeken duidelijk dagboeken zijn ben ik nog niet tegengekomen dat recensenten de boeken als niet-literair terzijde schoven, en ook bij *De sandwich* van A.F.Th. van der Heijden, naar eigen zeggen gebaseerd op ware gebeurtenissen is het naar mijn weten niet voorgekomen dat het boek als minder waardevol werd gezien omdat het geen fictie zou zijn. Mijn conclusie: achter schijnbaar objectieve literaire normen verbergt zich emotionele goed- of afkeuring - die niet zelden meer te maken heeft met de persoon van de auteurs dan met het werk.

Ik maakte me over de vraag of wat ik schreef nu wel of niet literair was destijds niet druk. Inderdaad lag mijn intentie bij het schrijven van *De schaamte voorbij* niet ver van de definitie die Stamperius voor het verschijnsel ervaringsboek hanteert. Dat ik me om literaire normen minder bekommerde dan om wat ik te zeggen had verschafte me een grote vrijheid. Ik zie nu hoeveel debutanten geteisterd worden door loodzware en tegelijk ondoorzichtige literaire normen, hoe vaak dat wat ze te zeggen hebben wordt overwoekerd door de vorm, door gewilde pogingen om voor niet te simpel te worden versleten. Er is veel voor te zeggen om met een zekere onbevangenheid te kunnen beginnen en om dat wat nog moet groeien niet meteen dood te laten drukken.

5.

Hoewel we als feministes de neiging hebben om dat wat we maken als geheel nieuw te presenteren (en soms terecht) ontstond de stroom van vrouwenboeken, de egodocumenten, de getuigenissen en persoonlijke analyses niet in een vacuüm. Velen waren ons al voorgegaan, maar, zoals dat bij elke nieuwe feministische golf schijnt te moeten, moesten eerst onder het stof vandaan worden gehaald. Bij een maatschappelijk marginale positie hoort dat de eigen traditie niet breukloos verloopt, steeds opnieuw moet worden opgebouwd en hervonden.

Ook onder onze voormoeders waren veel vrouwen die de autobiografie gebruikten om iets mee te zeggen. Bertha von Suttner en Vera Brittain schreven als vredesactivistes, Elisabeth Cady Stanton en Emmeline Pankhurst als suffragettes,

Lilly Braun en Emma Goldman als socialistes. Vrouwen uit de arbeidersklasse schreven boeken, zoals Agnes Smedley, wier boek *Dochter van de aarde*, opnieuw ontdekt, een stille bestseller werd. Te vergelijken met Maria van der Steen hier, met *Die Annie ben ik.* Zwarte vrouwen schreven, Linda Brent over haar ervaringen als slavin, in *In Slavernij.* Later volgden Angela Davis, en recentelijk Andre Lorde, Ellen Kuzwayo, Alice Walker. Autobiografische boeken van vrouwen vervulden verschillende functies. Het bieden van herkennings-materiaal, getuigen van het soort van bestaan dat anders verborgen zou blijven, pogingen tot het vinden van een eigen identiteit, politieke boodschappen overdragen anders dan in te simpele, pamflettistische stijl. Sommige van die boeken hebben literaire waarde, andere voornamelijk historische of zijn nuttig op het niveau van 'herkenning'. En in sommige autobiografische boeken verenigen die beide functies zich.

Niet nieuw dus, de neiging om het autobiografische te gebruiken als uitgangspunt voor een boek. En ook niet alleen voorbehouden aan vrouwen. Alleen als je de term 'ervaringsboek' zo smal definieert als Stamperius kun je dat volhouden. Zeker zijn er ook in het autobiografische verschillen tussen de seksen aan te tonen. Ik denk, maar dat is nog maar een indruk, dat mannen hun autobiografie vaker gebruiken om hun successen mee te etaleren (al die veroveringen) en vrouwen meer om hun problemen en moeilijkheden tentoon te spreiden. Trots hoeven we daar niet speciaal op te zijn, op deze neiging, vind ik. Wat meer mannen die zouden durven te schrijven over hun moeilijkheden, wat meer vrouwen die durven uit te komen voor hun successen en wat minder blijven steken in het slachtofferdom, mij zou dat wel uitkomen. Maar dat alleen vrouwen het eigen ervaringsmateriaal als uitgangspunt nemen, met de hoop dat anderen er wat van leren is niet houdbaar.

In het angelsaksische taalgebied, waarin men minder moeite lijkt te hebben met het erkennen van autobiografieën als literaire categorie is een reeks benamingen te vinden voor boeken die ergens tussen autobiografie en fictie in hangen. De 'diary novel', kom ik tegen, de 'literary autobiography', de 'autobiographical novel.' Er is ook een term voor het soort documentaires of reportages waarin de verteller niet wordt weggeschreven, 'literary journalism', waarin de eigen ervaringen van de auteur een integraal onderdeel vormen van het verhaal dat men wil vertellen. Norman Mailer, niet speciaal een feministe, is daar een bekend voorbeeld van, en meerdere feministische schrijfsters plaatsen zichzelf in deze categorie.

Wanneer mannen autobiografisch materiaal gebruiken wordt dat zelden omschreven als 'ervaringsliteratuur' (laat staan als 'bekentenissenliteratuur') hoewel het vaak wel om de eigen ervaringen gaat. Neem twee boeken uit een specifieke categorie waarbij vaak ervaringsmateriaal wordt verwerkt: getuigenissen over de oorlog en de jodenvervolging. Jona Oberski schreef *Kinderjaren*, Gerhard Durlacher schreef *Strepen aan de hemel.* Willen we een term voor dit soort boeken bedenken dan is 'getuigenisliteratuur' veel adequater, want dat is waar het om

gaat, getuigen over datgene waar zo weinig getuigen meer van zijn. Veel boeken met ervaringen uit de oorlog zijn niet meer dan dat, en daarmee op zichzelf al nuttig. Getuigenissen zonder meer. Soms zijn boeken daarnaast ook literair, zoals de boeken van Oberski en Durlacher. Literair, zonder dat het fictie is geworden. Van andere boeken, zoals Marga Minco's *Bittere kruid* en *Het lege huis*, weten we niet hoe autobiografisch ze zijn. Maar doet het er toe? Maakt het verschil in onze waardering, aan de ene kant; als getuigenissen, aan de andere kant; als literair werk?

6.

De vraag is überhaupt wat we zeggen als we het hebben over ‘autobiografie’ en wat als we het hebben over ‘fictie’. Het begrip ‘autobiografisch’ is zeer relatief, zoals iedereen die geprobeerd heeft iets met de eigen ervaringen te doen onmiddellijk zal weten. Vraag een willekeurig persoon om vijf minuten over het eigen leven te vertellen. Alleen een uitgesproken domoor zal dan verhalen vertellen in de trant van: ‘en dan ga ik naar de keuken om twee boterhammen met worst te maken, die neem ik mee naar de televisie en daar eet ik ze op, vervolgens ga ik onder de douche en dan naar de slaapkamer’... de details waar ons leven voor een groot gedeelte uit bestaat. Vrijwel iedereen, vertellend over het eigen leven, stileert, laat tegenstrijdigheden weg, thematiseert, kiest hoogtepunten. We maken, kortom, een verhaal van ons leven, of we nu schrijven of niet. We voegen betekenissen toe. Wie schrijft over de eigen ervaringen, is zich bewust van het feit dat er moet worden geselecteerd, gestileerd, gethematiseerd. We zijn ons bewust van het feit dat we de knoppen van de zelfcensuur aan of uit proberen te zetten. Er zijn vormen van autobiografisch schrijven die dichter bij de waarheid blijven dan andere. Wie terugkijkt op het eigen leven en daarover schrijft heeft door de tijd al afstand geschapen. Hier zit de schrijfster die schrijft over het meisje dat ze was. Of dacht te zijn. Twee personen zijn in zo'n autobiografie minstens aanwezig, en wie zal zeggen wie de ‘ware’ is? De afstand in tijd, de afstand die geschapen wordt door ons geheugen; het onderbewuste kan daar vreemde dingen mee doen. Zelfs dat wat we als ‘feit’ ervaren kan erdoor vertekend worden. Ik heb daar zelf een voorbeeld van. In *De schaamte voorbij* schreef ik dat ik het leven was begonnen als een ongewenst kind. (Daar lopen vele autobiografieën al mis trouwens, want hoeveel weten we over de eigen geboorte?) Ik ‘wist’ dat, omdat ik had ontdekt dat er minder dan negen maanden waren verlopen tussen de geheimgehouden trouwdatum van mijn ouders en mijn geboorte, en omdat dat was zoals ik me als kind had gevoeld. Mijn moeder heeft me moeten vertellen dat het tegendeel waar was, maar dat de oorlogsomstandigheden hadden gemaakt dat ze zonder getrouwd te zijn toch aan een kind waren begonnen. We maken allemaal van ons leven een verhaal. Schrijven we erover, dan verhalen we van onze herinneringen, niet van de werkelijke gebeurtenissen. Er zit altijd een filter tussen gebeurtenis en herinnering dat maakt dat zelfs het oprechtst als autobiografisch bedoelde verhaal zeker een stevige portie fictie bevat. Zelfs bij een dagboek, hoewel de factor tijd daarbij meer is uitgeschakeld, zelfs bij brieven. Pure autobiografie bestaat niet. En aan de andere kant, bestaat pure fictie? Ik denk: evenmin. Zelfs bij verzonnen personages, bij verzonnen plots sijpelen

onze eigen denkbeelden, ervaringen, emoties onze verhalen binnen. Simone de Beauvoir zei dat haar romans niet autobiografisch waren. Toch is voor iedereen die haar biografie enigszins heeft gevolgd duidelijk dat het verhaal over de driehoeksrelatie in *L'Invitee* zeer veel overeenkomsten vertoont met het trio dat de Beauvoir en Sartre in het werkelijke leven vormden met Olga. In de roman vermoordt de vrouwelijke hoofdpersoon de jonge vriendin. In werkelijkheid leefden ze nog lang en gelukkig. Is de roman daarom minder autobiografisch, of in een bepaald opzicht juist meer? De feiten kloppen niet, maar hoe is het met de emoties, de jaloezie waarvan de Beavoir ontkende dat ze die voelde? En zouden we niet kunnen zeggen dat de emoties in een boek soms levensechter kunnen zijn naarmate we de vrijheid als auteur nemen om ons minder aan de feiten te houden? Voor *Alba* geldt dat zeker.

We kunnen als auteurs proberen het scala van wat we kunnen begrijpen uit te breiden, ons met opzet verplaatsen in iemand met een andere sekse, een andere leeftijd, een andere achtergrond. Op zich een loffelijk streven. Sommige auteurs leggen zich daar speciaal op toe, zien dat als een uitdaging. Soms lukt de poging om personages tot leven te wekken die ver van de eigen ervaringen af staan. Soms niet, de reeksen van vrouwenfiguren in boeken door mannelijke auteurs geschreven die veel lezeressen meer voorkomen als mannelijke projecties dan als geloofwaardige personages illustreren dat. Andere auteurs blijven dichter bij huis. Marguerite Duras zei eens: ‘Ik geloof niet dat het mogelijk is om werkelijk grote of waarachtige romans te schrijven die niet over jezelf gaan.’

Hoe het ook zij, als we het hebben over autobiografisch of fictioneel hebben we het over een continuüm, zonder een duidelijke grens tussen beide polen. Een interessant onderzoeksterrein. Maar het zou onzinnig zijn om de literaire waarde van een boek af te meten aan de mate waarin het geschrevene meer naar de ene dan wel naar de andere pool van het continuüm neigt.

7.

Dat wil niet zeggen dat het schrijven vanuit eigen ervaringen in de praktijk geen problemen oplevert. Van veel auteurs weten we niet hoeveel van het ware leven model heeft gestaan voor boeken. Veel auteurs voelen er weinig voor om dat bekend te maken en inmiddels kan ik me dat levendig voorstellen. Wie al te openlijk autobiografisch schrijft doet zichzelf daar wel het een en ander mee aan. Je loopt ermee, zoals Hella Haasse eens opmerkte, het gevaar zelf tot een levensgroot personage te worden in de dagelijkse werkelijkheid. Kijken we naar het werk van de bekende grote ego's: Van Dis, Büch, Van Kooten. Het mag de verkoop van hun boeken bevorderen dat ze als levensgrote personages door het dagelijkse leven wandelen, de ontvangst van hun boeken is er niet eenvoudiger door. Wie kan hun boeken lezen als boeken, zonder

voortdurend die kleine springer op het netvlies te hebben, of een geaffecteerd sprekend heer, dan wel de mannetjes van Koot?

Het gevaar bij een dergelijke vermenging van auteur en boekpersonages is dat de recensenten niet langer een boek recenseren, maar de persoonlijkheid van de auteur. Het gevaar bestaat bovendien dat alle volgende boeken, zeker als ze in de ik-vorm zijn geschreven gelezen zullen worden als ware geschiedenissen, ook al zet je er nog zo nadrukkelijk in dat dat niet, of maar gedeeltelijk het geval is. Ook Hannes Meinkema maakt het mee dat vrouwen op haar afkomen en denken dat al haar verhalen en romans over haar zelf gaan, ook al zou uit veel verhalen moeten blijken dat dat niet waar kan zijn, bijvoorbeeld waar zij de ervaringen van een moeder beschrijft terwijl zij zelf geen kinderen heeft.

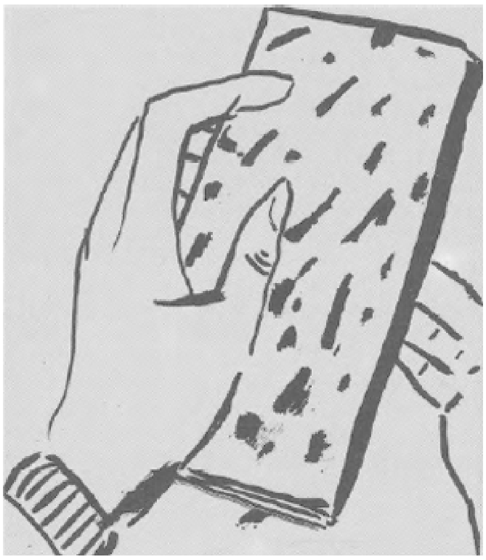
De vorm waarin een boek is geschreven hoeft uiteraard geen uitsluitsel te geven over de mate waarin een auteur eigen ervaringen heeft verwerkt. Ik kan zeer waar gebeurde feiten in een boek laten beleven door een persoon die ik als ‘hij’ of ‘zij’ betitel. Ik kan ervaringen die ik nooit heb meegemaakt laten beleven, als van binnen uit, in een in de ik-vorm geschreven verhaal. Dat de meeste auteurs wijselijk hun mond houden over het waarheidsgehalte van hun boeken kan ik me inmiddels voorstellen. De vraag is wat het uitmaakt voor de lezer of lezeres, om te horen dat Marguerite Duras al haar boeken heeft gebaseerd op het eigen leven, evenals Jean Rhys. Lezen we hun boeken anders, nu we dat weten? Zijn het daarmee andere boeken geworden? Wat mij betreft niet. Het weten dat iemand uit het eigen leven put bij het schrijven voegt hoogstens iets toe, een achtergrondstekening bij het geheel van iemands werk. Maar nooit, in mijn ogen, doet het er iets aan af. En hoe moeten we niet oppassen, zelfs met mededeling dat sommige boeken autobiografisch zijn. Zouden we onze visie op de schrijfster Jean Rhys geheel proberen af te leiden van de door haar gecreëerde romanfiguren dan zouden we haar niet kunnen zien als de getalenteerde schrijfster met het grote doorzettingsvermogen die ze ook was. Zo taai is geen van haar hoofdpersonen.

Een relatie is er zeker, tussen leven en fictie, zoals gezegd, bij de een meer dan bij de ander, en in sterke mate bij Jean Rhys. Ook over haar werd wel eens geschreven dat haar romans ‘thinly disguised autobiographies’ waren, alsof de schrijfster daarmee eigenlijk gefraudeerd had. Waar is die populaire misvatting toch op gebaseerd, en waarom steekt het keer op keer de kop weer op? Gaat het om meer dan om het gevoel dat ‘verzinnen’ per definitie ‘kunstiger’ is dan de verwerking van het waar gebeurde? Misschien is dat voor sommige auteurs zo. In mijn ervaring komt het voor een groot gedeelte op hetzelfde neer. Ook het waar gebeurde moet je opnieuw verzinnen, stileren. Toen ik *Een kleine moeite* schreef, en besloot zo dicht mogelijk bij de waarheid te blijven zoals ik die had waargenomen merkte ik hoe moeilijk ik het vond om uit alle fragmenten herinnering en de beelden die me via andere mensen bereikten de figuur van mijn moeder op te bouwen tot een consistente persoonlijkheid. Misschien vormen mensen in werkelijkheid niet de eenheid van karakter die we toch enigszins nodig hebben willen we een romanfiguur acceptabel maken. Had ik me niet voorgenomen om in dit geval zo dicht mogelijk bij de waarheid te blijven dan had ik het eenvoudiger gehad.

En maakt het uit voor de lezer? Misschien voor de verwachting waarmee iemand begint te lezen. Maar het proces van lezen zelf, het opbouwen van een figuur in de verbeelding, met het materiaal en de brokstukken die de auteur daartoe aanreikt, dat

proces is niet anders wanneer de personages in een boek zijn verzonnen dan wel gemodelleerd zijn naar de levenden. Wie zegt autobiografisch te schrijven wordt gelezen als een romanfiguur. Het beeld in het brein van de lezeres kan enige relatie vertonen met de werkelijkheid, maar dat hoeft, weet ik uit ervaring, niet zo te zijn. Zo stappen er enige min of meer gelijkende tweelingzussen van mij door het leven, allen getooid met mijn naam maar wel jonger dan ik want ze stammen meestal uit *De schaamte voorbij* en de hoofdpersoon daarvan wordt nooit ouder dan dertig. Mensen die mij voor haar aanzien willen nog wel eens met omfloerste stem aan me vragen hoe het nu met me gaat.

8.



illustratie Fred Geven

Auteurs zijn net mensen. Meer of minder bestand tegen kritiek, soms afgunstig als iemand anders de belangstelling krijgt die we zelf hadden willen hebben, soms schermen we ons af tegen de behoefte aan erkenning door te beweren dat we daar ook helemaal niet op zitten te wachten. Er is haat en nijd en concurrentiestrijd al is het de vraag waar die goed voor is. Een van de strijdpunten is die van de categorisering die samenhangt met wat we tegenwoordig als de canonvorming plegen aan te duiden. Wie bepaalt wat er tot de literatuur zal worden gerekend. Veelal wordt er gedaan alsof de literaire normen die daarbij gehanteerd worden vast staan en waardevrij zijn. Dat

zijn ze natuurlijk niet. Van een klein groepje auteurs is afgesproken dat die tot de groten, de echten behoren, al hoewel er altijd wel iemand is die probeert een van de heren, want dat zijn het meestal, uit het voetlicht weg te biggen. Er is een categorie waarvan vrijwel iedereen beweert dat het niks is. Maar over de brede middenmoot, de tweede garnituur, wordt gekibbeld. Bepaalde categorieën boeken hebben bij voorbaat minder kans om tot het heiligdom te worden toegelaten. Auteurs afkomstig uit minderheidsgroepen bijvoorbeeld. Ik heb dat verhaal al afgestoken in *Wie weegt de woorden* en zal dat hier niet herhalen, alleen illustreren met een citaat van Pamela Pattynama: 'Een Indonesische vrouw moet zich (als zij beschaafd genoeg is) kunnen vinden in de onbeschaafdheden van Célines *Reis naar het einde van de nacht* omdat het universele wereldliteratuur is, maar omdat een witte man zich niet kan vinden in *De gekte van een vrouw* van Astrid Roemer mag het boek geen aanspraak maken op universaliteit.'

Niet alleen de achtergrond van waaruit men schrijft beïnvloedt de kans om opgenomen te worden in de 'echte' literatuur. Ook het soort van boek dat men schrijft maakt verschil. Sommige categorieën, kinderboeken, misdaadromans vallen haast per definitie af, en de vraag is of dat terecht is. Dat een misdaadroman aan een paar strenge regels moet voldoen om als zodanig de markt op de kunnen, en dat ten koste zou gaan van, zeg, diepte van karaktertekening, is dat een voldoend argument? Sonnetten voldoen ook aan strenge regels, en worden niet uitgesloten. Dergelijke uitsluiting bij voorbaat, zonder te kijken hoe goed een boek werkelijk is, wekt verbittering. Zo lees ik in een nummer van dit blad over Nederlandse misdaadliteratuur een stuk van Tomas Ross waarin hij de literaire status van de misdaadroman verdedigt. 'Dat de auteur geprobeerd heeft een boek te verzinnen en te schrijven dat een "verhaallijn" heeft, een begin, een einde, een plot. Waarin gefingeerde mensen en karakters zaken ondernemen, gedachten hebben, handelingen verrichten die als het goed is, authentiek gaan worden en de lezer bij de lurven grijpen.' Daar ben ik het dus mee eens, al begin ik nattigheid te voelen bij de nadruk die woorden als verzinnen en gefingeerd krijgen. En dan vervolgt de schrijver: 'Kan Anja Meulenbelt nòg zo roerend over haar eerste neukpartij schrijven, kan Maarten 't Hart nòg zo treffend z'n ouderlijk milieu neerpennen of Jan Wolkers z'n ontmoeting met zo'n vertederend zeehondje, het zijn kopieerapparaten die met hun buik naar de wind, vermenigvuldigen wat al lang bestond. Aangedikt, opgesmukt, goed of niet goed geschreven, het zijn overdrukken van de werkelijkheid, het is nooit de fantasie die tot werkelijkheid wordt.' Nou, nou. Wat onthutst kijken Jan en Maarten en ik elkaar aan, niet gewend om ons vrijwillig in elkaars gezelschap aan te treffen. Te licht bevonden, onze boeken. Want: niet verzonnen. Alleen de werkelijke fantasie mag tot de literatuur worden gerekend. Dat zal een boel ruimte geven als we gaan opruimen. Jean Rhys er dus uit en ook Marguerite Duras, want daar wisten we inmiddels van dat die zelf al bekend hebben niets verzonnen te hebben. Wie hebben we nog meer? De Anton Wachter-cyclus van Vestdijk schijnt ook op werkelijkheid gebaseerd, weg met Vestdijk. En heeft Proust niet ergens geschreven dat zijn hoofdpersoon Marcel zou hebben geheten als hij dezelfde zou zijn geweest als de auteur? Thinly disguised autobiography. Weg met Proust. Henk van der Meyden er in, want die zuigt alles uit zijn duim, dat weten we zeker. Waarlijk de verbeelding aan de macht, bij Henk.

Het is niet de eerste keer in de geschiedenis dat dat gebeurt: degenen die toegang willen tot de dominante groep bevechten elkaar het hardst, terwijl degenen die al comfortabel op de kussens zitten wel iets interessanters te doen hebben.

Het aloude gildebewustzijn: de poging om zichzelf toegang te verschaffen en om zo min mogelijk het gevaar te lopen de verworven positie aan andere nieuwkomers of laatkomers af te moeten staan de deuren achter zich zo hermetisch mogelijk te sluiten.

Moeten nu alle 'ervaringsboeken' van vrouwen literatuur worden genoemd? Nee, natuurlijk. Maar moeten ze er allemaal per definitie uit? Dat hangt er maar van af. Bijvoorbeeld wat de gehanteerde normen zijn bij het bepalen of een tekst literair is of niet. De meting van het verondersteld gehalte aan fictie of feitelijkheid lijkt me daarbij een van de meest zinloze. Laten we kijken naar het boek zelf.

I. Verkade
Gedichten

Aquarel

Overwinningen zijn er niet.
Weerstanden waren er nauwelijks
En wat hij zag en hoorde
En waar hij niets mee deed
Glijdt met een glimlach terug
Omdat een golf in volle zee niet omkrult.

Er was geen kust om op te beuken
En vaag licht heeft
De duistere tinten en geluiden
Nog verzacht.

Straks als het donker wordt
Doet het er weinig toe.

Inscriptie

1.

In dit niemandsland
Is de jungle vlakbij:
Roofdier en prooi.

Versterk de grensposten,
Alarmeer de wachten,
Keer terug tot het schaakbord.

2.

De tempel in het oerwoud;
Ik kap mij een pad
En slaap op de trappen.

De leeuw is versteend,
De grenspalen zijn verplaatst.
Dit is mijn territoir.

H. Koch
Een Pools romanticus
Het werk van Cyprian Kamil Norwid

Het beeld van een spookschip doemt op voor wie de Poolse cultuur in de negentiende eeuw traceert; een desperate cultuur zonder haven en tenslotte haast zonder reëele bestemming, heen en weer geslingerd door de revoluties in het Europa van de vorige eeuw.

Na voorafgaande roemrijke tijdperken was tijdens de Verlichting Polen drie keer territoriaal opgedeeld steeds ten gunste van de omringende grootmachten: het Duitse Rijk van de Habsburgse Keizer, Pruisen en Rusland.

Tijdens het napoleontische intermezzo gloorde even de heroïsche hoop op restauratie en een (vaag beschaamd) vertrouwen in de bevrijdingsideologie van de Franse Revolutie.

Daarna sloegen de reactionaire Scylla en Charybdis (Pruisen maar vooral Rusland) met verhevigde kracht toe; Polen bleef weinig meer dan een geografische uitdrukking à la Metternich, een 'protectoraatgebied' binnen het tsarenimperium.

Heinrich Heine geeft een niet asympathiserend verslag van een reis door het gebied in de herfst van 1822 in zijn *Ueber Polen*:

> Seit einigen Monaten habe ich den preussischen Teil Polens die Kreuz und die Quer durchstreift; in dem russischen Teil bin ich nicht weit gekommen, nach dem österreichischem gar nicht...

Weliswaar breken er (de hevigste in 1830) revoluties uit, het effect van russificatie wordt na iedere neergeslagen opstand grimmiger en meedogenlozer na 1863 wordt zelfs de Poolse taal officieel verboden (sic); Poolse legioenen worden gevormd in Frankrijk, Italië en zelfs Europees Turkije: hulpeloze en deerniswekkende pogingen om vanuit het buitenland het eigen territorium te bereiken en heroveren, gedoemd te mislukken ook uit wereldvreemdheid en door 'the failure of self-determination'. Een golf van emigranten spoelde Europa binnen, vooral Frankrijk.

Weer is het Heine (dan in Parijs) die, aanmerkelijk malicieuser nu, een pijnlijk ironisch commentaar geeft (in het gedicht 'Zwei Ritter' uit de *Romancero*, eind jaren '40): 'Krapülinski und Waschlapski, / Polen aus der Polackei, / Fochten für die Freiheit, gegen / Moskowiter-Tyrannei. / Fochten tapfer und entkamen / endlich glücklich nach Paris - / Leben bleiben wie das Sterben / für das Vaterland ist süss.' etc.

Uberhaupt wekt het bevreemding dat zo weinig kunstenaars en politici (met uitzondering, even, van ietwat wazige (zoals gewoonlijk) sympathieën van Napoleon III) ook maar enige interesse toonden jegens het harde en tragische lot van de Polen in de vorige eeuw. Had Byron niet geschreven: 'The world's at war with tyrants - shall I crouch?'

Feitelijk vormde de Poolse ballingen in de negentiende eeuw de intellectuele en artistieke elite van de natie. Niettemin, in den vreemde kristalliseerde zich in deze kringen allengs een spiritueel verzet uit - gedrenkt in nostalgie en opstandigheid - dat zich sterk kenmerkte door een oriëntatie op het hegelianisme en een mystieke

variant van het nationalisme. In dit opzicht boeiende figuren zijn onder andere de filosoof August Cieszkowski (die overigens een niet onaanzienlijke invloed op Marx en Herzen had) en de wonderlijke extatische Andrzej Towiański, een charismatische persoonlijkheid wiens dwepende dogma 'Polen als Messias onder de volkeren' veel weerklank vond in de sfeer van emigranten en daarbuiten. Overigens in de gelederen van deze 'âmes en exil' - dikwijls vrij luxueus rondtrekkend in Frankrijk, Zwitserland, en Italië - treft men ook het poëtisch belangrijkste 'driemanschap' van de Poolse romantiek aan.

De eerstkomende en meest heroïsche van deze drie is de oorspronkelijk Litouwse dichter (blijkbaar ook een zeer geïnspireerd improvisator) Adam Michiewicz (1798-1855) - ooit bevriend met Aleksander Poesjkin en verbannen in Rusland wegens zijn dekabristen-sympathieën. Hij schiep het meesterlijke, sindsdien nationale epos *Pan Tadeusz*, een evocatie van enkele opgewekte dagen in het napoleontische 1811 (vlak voor de Russische veldtocht), alsook het obsederende en beklemmende *Dźiady* (*Dodenfeest*).

Mickiewicz heeft als ijveraar voor de Poolse zaak zeker het meest willen en kunnen volbrengen - in 1840 wordt hij (door de Franse regering!) benoemd als hoogleraar in de Slavische letteren.

Jonger dan Mickiewicz en vaak met deze rivaliserend is de geniale Juliusz Sowacki (1809-1849), een visionair dichter/toneelschrijver met een zeer persoonlijk mystieke inslag, wiens oeuvre invloeden doet onderkennen van onder meer de zeventiende-eeuwse geestverwant Calderón de la Barca.

Slowacki's niet voltooide enigmatische epos *Król Duch* ('Koning Geest') wil het verslag zijn van een gecompliceerd soort metempsychose van de Poolse historie (door de eeuwen heen), waarin zich geleidelijk een geestelijke katharsis voltrekt.

De laatste van deze drie, de lichtelijk reactionaire graaf Zygmunt Krasiński (1812-1859) schreef verzen en tragedies die waarschijnlijk tot het meest pathetische en hef-

tige behoren van wat de vorige eeuw heeft voortgebracht, ondermeer het bizar profetische *Nieboska komedia* (‘De ongoddelijke komedie’) en het van martyriumdrift blakende excentrieke *Iridion.*

Verreweg het meeste prestige van alle Poolse ballingen heeft echter de componist/pianist Frédéric Chopin (1810-1849), tijdens zijn leven al een wat geparfumeerde legende. Zijn geliefdheid dankt hij vooral aan de muziek en het internationale complex van invloeden op zijn werk en een bijna onslavisch gevoel voor beknoptheid in formeel opzicht.

Enige aristocratische gedistantieerdheid jegens het hartstochtelijk gewoel in emigrantenkringen is hem overigens niet vreemd, hoewel Schumann Chopins polonaises ‘onder bloemen bedolven kanonnen’ noemde.

Chopins muziek zal lange tijd (tot diep in onze eeuw) Polens belangrijkste culturele exportprodukt blijven - ‘We have been, let us say, to hear the latest Pole transmit the Preludes, through his hair and fingertips.’ - (T.S. Eliot), hoewel hij als paradigma van artisticiteit een zeker Medusa-achtig effect heeft gehad op alle van idolatrie bijna versteende generaties in de Poolse muzikale negentiende eeuw (en zelfs daarna). Het clowneske semi-genie, de pianist Victor de Pachmann (1848-1933) bijvoorbeeld zou zijn volwassen leven lang Chopins kamerjassen en andere accessoires (ook tijdens concerten!) blijven dragen met een frequentie en kwantiteit die ten slotte enig wantrouwen wekten.

Hoewel aanmerkelijk minder spectaculair dan de eerste decaden biedt de tweede helft van de vorige eeuw toch een literaire verschijning van een ongelofelijke fascinatie en grandeur: Cyprian Kamil Norwid (1821-1883), niet alleen dichter en prozaïst maar tevens schilder en beeldhouwer.

Norwids levensweg is zonder meer triest en moeilijk te noemen.

Na een beeldende opleiding onder andere in Florence, reisde hij tamelijk onrustig door Italië, Frankrijk en Duitsland waar hij hartstochtelijk (en ongelukkig) verliefd werd op Maria Kalergis (een internationale salon-schoonheid van Poolse origine).

In 1847, enige tijd in Rome ontmoette hij Mickiewicz (voor even liet hij zich in diens Italiaanse legioen recruteren) en Krasiński, van wie wij een beschrijving kennen van Norwid in een geëxalteerde brief aan Delfina Potocka (eveneens een ‘beauté de salon’), gedateerd 8 januari '48 (Rome):

> ... En in deze schemering een jonge man - half Slowacki, half Jerzy (vert.: Vorst Lubomirski), niet de een doch de ander, maar van beiden iets, een verbluffende verbeelding voornamelijk en tederheid. Een nerveus type, verward, zichzelf niet precies begrijpend, maar wonderbaarlijk mooi - niet titanisch, maar wonderbaarlijk mooi! Een vlam in een albasten vaas - myriaden vuurvliegjes samengebald tot een ziel. Ziekte, ellende en dat volledig spectraal.
> Hoffelijkheid, charme en dankbare vriendelijkheid, het interieur niet ‘democratisch’, de atmosfeer op de een of andere manier aristocratisch.

In 1849 trok hij naar Parijs waar hij intensief contact had met Slowacki en Chopin (beiden stierven in datzelfde jaar).

Om redenen van een steeds catastrofaler wordende financiële situatie scheepte Norwid zich drie jaren later in naar de V.S. om aldaar te leven van zijn picturale en

sculpturale werk; na een kort verblijf keerde hij terug via Engeland naar Parijs waar hij de hem resterende achtentwintig jaren woonachtig was.

Levend in continue armoede, soms aan de rand van de fysieke ondergang, werkte hij in volledige afzondering, zo schuwde hij de lawaaierige Poolse emigranten-organisaties volkomen. Hij was een romantisch prototype. Nagenoeg niemand interesseerde zich voor zijn poëtische oeuvre, waarvan slecht een schamele bundel in 1863 uitkwam (bij Brockhaus, Leipzig), volledig genegeerd in een blinde wereld.

Een zestal jaren voor zijn dood kreeg de dichter ten slotte gratis onderdak in het Poolse asiel St. Kazimierz in Parijs waar hij tot zijn dood verbleef; zijn laatste rustplaats werd een massagraf op het kerkhof Mont-Morency. In een van zijn latere brieven had Norwid geschreven: ‘Een Pool te zijn is bitter brood.’

Pas ongeveer vijfentwintig jaar na Norwids dood werd - door de onbaatzuchtige inzet van de letterkundige Zenon Przesmycki - zijn oeuvre aan een totale vergetelheid ontrukt, Lazarus' literaire opstanding uit het ‘Gutenberg-pantheïsme’ (Norwid); geen schrijver heeft tot dan zo volledig welke vorm van erkenning dan ook ontbeerd - zelfs Hölderlin niet.

Bepaald het leeuwendeel van Norwids werk vormen zijn gedichten, in aantal minder is het (althans artistieke) proza en van minder belang blijken (vooralsnog) zijn toneelstukken.

De poëzie (al voor 1866) - dikwijls en terecht met de verzen van Gerald Manley Hopkins vergeleken - is in hoge mate (en vanaf den beginne) experimenteel: de extreme flexibiliteit van het metrum, neologismen en archaïsmen, geven Norwids gedichten op zichzelf al een wonderlijke identiteit. Qua stijl vaak omschreven als een lastig te definiëren voorvorm van het symbolisme blijkt uit het oeuvre inderdaad een dichterlijke neiging tot linguïstische complicaties, enigszins verwant aan een tijdgenoot als Stéphane Mallarmé (ook een uiterst ‘moeilijk’ dichter), hoewel Norwids frequente gerichtheid op maatschappelijk en kunstpolitieke thematiek weinig te maken hebben met het taalmystiek ingewijd zijn en soms overdadige esthetisme van de meeste symbolisten.

Tot de eigenaardigste elementen daarbij in zijn gedichten horen de duidelijke mengeling van extreme pathetiek met een sterk gedifferentieerde dikwijls verbitterde ironie en een snelle afwisseling van aforistische en retorisch wijdlopige momenten.

Zijn ‘eerlijkheid’, ook in de kringen van zijn kunstbroeders, mag spreekwoordelijk heten, geportretteerd bijvoorbeeld in het sarcastische slot van ‘Marjonetki’ (vertaling uit C. Milosz etc.):

Or better still - I know a manlier way
With boredom: to pass PEOPLE by
But visit PERSONAGES - and display
An exquisitely knotted tie...

zo eindigt *Chopins vleugel*, (1864) na een rijke reeks van kaleidoscopische beeld- en symboolwisselingen, landschappelijke en topografische motieven, (auto-)biografische en kunsttheoretische elementen, mythologische en historische vergelijkingen enz. met een actuele politieke gebeurtenis. In 1863 was in Polen een heftige opstand uitgebroken en tijdens diens militaire intocht (in Warschau) werden er uit paleis Zamoyski schoten afgevuurd op de Russische gouverneur-generaal graaf Berg. De hulp van een kozakken-eskadron werd ingeroepen ter plundering van het paleis, waar op de derde verdieping zich Chopins vleugel bevond (sacraal symbool, 'bewaakt' door de zuster van de componist Izabella Barcinska, woonachtig in diezelfde vertrekken); de vleugel werd uit het raam geworpen.

Op dit barbaarse gebeuren reageert de dichter in een korte epiloog op de tiende stanza en sluit het lange gedicht kort af met een merkwaardig en poly-interpretabel: 'Het ideaal reikte naar het plaveisel.'

Norwids proza is als regel eenvoudiger, vaak bewust objectiverend en ontdaan van al te complexe formuleringen, alhoewel men in het onderhavige *Ad Leones* evident wendingen en typerende stilistische eigenaardigheden vindt, onder meer de uitgebreide beschrijving van het spreken van de redacteur, de kunstkritische overdenkingen, de aforistische afsluiting en de vaak ironische inslag. Natuurlijk zijn in *Ad Leones* (1881) reminiscenties verwerkt uit de Romeinse tijd van de schrijver, schilder, beeldhouwer.

(Overigens is het anekdotisch interessant om te weten dat in de periode dat Norwid in Rome verbleef, ook de jonge (kunst-)historicus Jacob Burckhardt het Café Greco aldaar als poste-restante adres gebruikte).

Ten slotte; ondanks het absolute negeren van zijn werk van al het benauwend onbegrip dat hem omgaf, moet Norwid het belang van zijn oeuvre ten volle beseft hebben. In de bundel lyrische poëzie *Vade-mecum* (door onder meer Jerzy Pietrkiewicz de meest originele bijdrage aan de Poolse letterkunde van de afgelopen anderhalve eeuw genoemd) schrijft Norwid in het gedicht met de sarcastische beginregel 'Met van applaus gezwollen handen' de volgende profetische verzen:

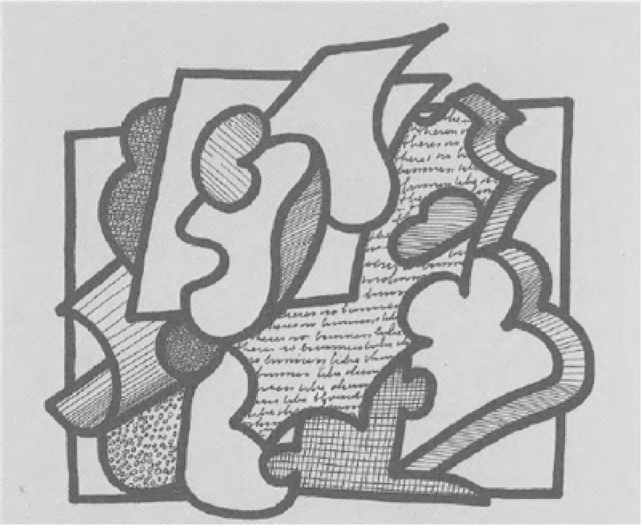
Aan de zoon zal dit geschrift voorbijgaan, maar, kleinzoon, gij zult u herinneren
wat vandaag teloor gaat (want men leest gehaast) onder het bewind van het Gutenberg-pantheïsme.

Niet anders ook is het gebeurd. 'Was bleibet aber, stiften, die Dichter.'

Literatuur:

C.K. Norwid: *Pisma Wybrane* IV, ed. J.W. Gomulicki, Państwowy instytut wydawniczy.
M. Kridl: *A survey of polish literature and culture.* Den Haag/Parijs 1967.
C. Milosz: *The history of polish literature.* London/Toronto 1969.
D. Langer: *Grundzüge der polnischen Literaturgeschichte.* Darmstadt 1975.

Z. Trojanowicz: *Rzecz o mlodosci Norwida.* Poznan 1968.
Etc.



illustratie: Rob Plante

Cyprian Kamil Norwid
Op naar de leeuwen

Dat was bepaald geen talent waarvan weinig te verwachten was; of een van die organisaties die nagenoeg niets van haar beloften nakomt: nee, zo was hij niet, deze roodbaardige beeldhouwer die omstreeks het uur waarop de meeste mensen ophouden met hun werk, gewoontegetrouw bijna iedere avond met z'n Kirgiezische windhond het Café Creco bezocht.

Alleen al de keuze van zo'n dier dat gratie en kracht in de zich zuiver aftekenende musculatuur verenigde, zou de opmerkzame toeschouwer een gunstige mening over de spirituele eigenschappen van iemand kunnen souffleren, die juist in deze hond genoegen schiep. Want hoewel generaal Jomini de opvatting is toegedaan dat het paard en niet de cavalerist 'een goede ruiter maakt'... toch zou men kunnen beweren, dat de keuze van het ene of het andere ras zeer evident de kwaliteiten en attitude weergeeft van degene die de keuze maakt. Immers, iemand die in een abattoir werkt zal absoluut een andere hond prefereren dan een jager of een douairière. Het was heerlijk om te zien hoe deze roodbaardige-beeldhouwershond met open bek vóór haar baas uitrende; op witte, spitse tanden rustte de amarantkleurige tong als een purperen bloemblad. Meestal overigens liep zij langzaam met een soort genereuze hoffelijkheid, zonder tegen iemand aan te lopen; maar wanneer een stel straatjongens haar opzettelijk de weg versperde, keek zij maar even om naar haar baas en op hetzelfde moment sprong zij ter plekke over de hele groep heen, als een uitmuntende, maar even beroerde veer en ging dan rustig verder, terwijl haar treiteraars van het plaveisel opstonden zonder eigenlijk te begrijpen wat er gebeurd was.

Op eenzelfde manier sprong zij in het Café zonder ook maar iets om te stoten over een paar tafels met glazen heen, om terstond weer haar rustige natuurlijke bewegingspatroon te hervatten, geen bewondering verwachtend, als het ware in de veronderstelling dat ieder van de aanwezige gasten in staat geweest zou zijn hetzelfde te volbrengen.

Daarom ook was deze prachtige windhond zo geliefd bij iedereen. Als ik 'bij iedereen' zeg, dan bedoel ik daarmee bij een bepaalde groep aanwezigen en bij twee (Griekse) koren: het koor dat met woorden en het koor dat met gebaren de handeling begeleidt. Mijn doel-groep, waartoe de roodbaardige beeldhouwer behoorde, die zich aan een van de hoeken van het biljart placht te posteren, bestond in eerste instantie uit de redacteur van een belletristisch-politieke krant, een jonge zanger die voornamelijk les gaf aan buitenlanders, een niet onbegaafde schilder en een jeugdige bon-vivant, die door z'n ouders op reis gestuurd was om z'n 'wereldbeeld te verbreden' zoals hij dikwijls toelichtte. Deze jongeman werd daarbij begeleid door een gouverneur van wie hij in zoverre onafscheidelijk was dat zij elkaar - de een op zoek naar de ander - meestal door de hele stad zochten; pas 's avonds ontmoetten zij elkaar in het Café Greco.

Dat alles en zelfs nog meer persoonlijke details kon men bijna ongewild opmerken, want door een zekere transparantie van de verschillende karakters (een tweetal zaken die men nauwelijks vindt in noordelijke steden en lieden) lukte het zelfs een vreemdeling, die voor het eerst het Café bezocht, niet alleen de sfeer van professie of het milieu te leren kennen, maar ook de denktrant van ieder aanwezig individu.

Een verschijning als de redacteur bijvoorbeeld zou weliswaar door zijn uiterlijke kenmerken alleen al duidbaar zijn, toch het zou dienstig zijn, om een nog betere karakteristiek te bereiken, indien men zou letten op zijn beweeglijke ogen en op die neiging om meer te communiceren door een tegemoetkomende, hoffelijke geste dan door iets te zeggen; afgezien daarvan, laat uw blik eens weiden over die vaalgele paraplu die aan een kardinaals-baldakijn doet denken, en ten slotte aan elke luisteraar was het glashelder als hij het woord voerde: een ‘homme de lettres’. Wanneer iemand ooit kristallijnen draaiende elementen heeft gezien die, bewogen door een onzichtbaar mechanisme, bijna misleidend het stromen van bronwater imiteren en zich deze glazen vormen voorstelt in de opengesperde muilen van door bloemen en sierplanten omgroeide leeuwen van stucco, en ten slotte bedenkt dat geen enkel blad van deze planten daar de aanwezigheid of zelfs maar de koelte van één waterdruppel voelt - dan pas heeft hij een goed begrip van de stijl en welbespraaktheid van de redacteur. Maar waar was deze man op dit moment mee bezig? Natuurlijk met iets buitengewoons, want hij is precieuzer gekleed dan anders en visiteert het Café alleen op ongewone tijden en slechts voor korte duur.

Ook de zanger, met het over z'n arm of over een van z'n schouders gedrapeerde manteltje en de altijd wel iets neuriënde lippen onder de een tikje te elegante snor en met een partituur in z'n hand, had niets geheimzinnigs. Een ietwat onduidelijker type was de (door de hem toevertrouwde pupil zo ijverig gezochte) gouverneur. Hij sprak snel, met een vaak vertraagde uitspraak, lispelde enigszins en bevochtigde zijn auditorium duchtig zodra hij enthousiast werd. Daarbij zou hij aanmerkelijk begrijpelijker en helder geweest zijn, ware het niet dat hij als stopwoord ‘epistemologisch’ bezigde. Een lichtzinnig schrijver was hij echter niet, want iemand die niet erg discreet maar des te oplettender was, had bij hem thuis bij het draaien van een sigaret op het witte vel papier,

waarop de gastheer z'n tabaksvoorraad had uitgestrooid, de eerste woorden van de titel van een manuscript gelezen: ‘Een résumé...’, en gisteren kon onze bezoeker dezelfde woorden bij een dergelijke gelegenheid ternauwernood meer lezen. Maar men had hoe dan ook het idee dat hij aan een ‘résumé’ werkte. Wat echter de meeste verbazing wekte bij zo'n in alle opzichten epistemologisch mens was het volgende: zodra hij een biljartbal op een nogal onhandige wijze geraakt had en deze bal een richting koos die tegen z'n bedoeling in ging, verlegde hij terstond het volle gewicht van zijn lichaam naar de gewenste kant en deed z'n uiterste best om met een beenbeweging, met de hiel en de ogen de bal een andere richting te geven... wat per slot van rekening even nutteloos als niet epistemologisch is indien men ook maar iets van gravitatie weet.

Overigens van de roodgebaarde, in zwart sameet geklede beeldhouwer, die onbeweeglijk aanzat alsof hij een Venetiaans portret was, wist men alom dat hij dagelijks voldoende beweging bij zijn zware arbeid (die hij met overstelpend enthousiasme verrichtte) had en dientengevolge 's avonds geen enkele behoefte had aan een dergelijk tijdverdrijf. Om trouwens enig idee te krijgen van het ontstaan van een kunstwerk hoeft men niet (althans in de nobele stad Rome) tot de intimi van de kunstenaar in kwestie te behoren. De Piazza di Spagna ligt slechts op een steenworp afstand van het Café Greco. Brede trappen splitsen zich als twee vleugels, verheffen zich naar de Monte Pincio, alsof een grote fabelvogel wilde omhoogvliegen van het plaveisel en enkel nog wachtte totdat een mensenmenigte zich op haar vlerken had geposteerd... Deze Piazza en deze treden vormen het forum waar de sculpturale modellen sereen de scheppende hand verbeiden; een willekeurige toeschouwer hoeft maar van dichterbij deze mooie en spirituele beeldengroepen te bekijken om terstond op de hoogte te zijn van de momentane zieleroerselen van de scheppende kunstenaar in kwestie. Ter plaatse was men er dan ook zeer wel over geïnformeerd dat onze beeldhouwer bezig was met een uitgebreide beeldengroep en dat dat kunstwerk de innerlijke tragedie van de mensheid moest weergeven; ten slotte, dat een en ander waarlijk de geest van Euripides ademde. De voorstelling: twee christenen die ten tijde van keizer Domitianus voor de leeuwen werden geworpen - en de details van het werk waren zo populair geworden dat om het even welke goede vriend de beeldhouwer niet met z'n naam aansprak, maar met ‘ad leones’. Tactvol placht onze kunstenaar hierop te reageren door een deel van de rand van z'n hoed pathetisch met een ruk omhoog te trekken en een veelbetekenend gebaar met zijn rechterhand te maken alsof hij een stuk klei wegwierp; waarop z'n windhond plotseling bleef staan en uiterst geconcentreerd naar hem keek om erachter te komen wat haar baas van haar verwachtte. Zo werd des kunstenaars werk, dat nog niet voltooid was, laat staan aan de openbaarheid prijsgegeven, tot een soort magisch symbool. Tijdens het lezen van een krantenbericht over een of andere tragische politieke gebeurtenis placht men zich in het Café frequent tot de beeldhouwer te richten en zei dan met bijzondere nadruk: ‘ad leones’ - waarop deze quasi samenzwerend antwoordde met een knipoog (het linker).

Het is ondanks de schijnbare sfeer van scherts die om zo'n gebruik hangt, toch opvallend in welke mate het begrip van het publiek een positieve bijdrage vormt en een soort complement van het kunstwerk en z'n levensvatbaarheid wordt. (Iets waarnaar men in het kille Noorden tevergeefs zal zoeken.) Gelukkig echter mag zich

de kunstenaar prijzen die in staat is nuchter zoveel amicaal begrip voor z'n werk aan te horen en te begrijpen.

Het was sinds jaar en dag gebruik om het Café Greco als poste restante adres te beschouwen, een gemak waarvan ook ik mij gaarne bediende.

Toen ik echter om die reden op een ochtend de lokaliteit zeer vroeg binnentrad, trof ik tot mijn verwondering op dit voor hun ongebruikelijke uur èn de beeldhouwer èn de redacteur. Ik wilde ze zelfs al voorbijlopen in de veronderstelling dat ze verwikkeld waren in een besogne van bijzondere aard, ware het niet dat de windhond mij met zachte dwang naar haar baas en zijn vriend noopte te gaan. Nadat ik zo in de nabijheid van beiden een invitatie gekregen had om op die en die dag, op een bepaald uur de kunstenaar in z'n atelier te bezoeken, zei ik: ‘Ik ben in dit soort zaken toch wel voldoende ingewijd om te weten dat jullie me geen geheel voltooid kunstwerk willen laten zien - ik denk dat er een interessant stadium in het wordingsproces van het werk in kwestie bereikt is, en dat de kunstenaar zijn artistieke bestek verbeeld heeft en hem een in zeker opzicht blijvend karakter heeft gegeven; alhoewel de mogelijkheid voor de schepper moet blijven bestaan - en connoisseurs op het gebied der kunsten zijn niet zonder grond dezelfde mening toegedaan - om zijn omschrijving tot op het laatste moment te kunnen herformuleren, waardoor juist leven, beweging en expressie van het kunstwerk blijven bestaan.

De redacteur haastte zich ijverig dit idee te beamen en verder uit te werken en, hoewel hij iets met z'n potlood noteerde, nam hij met levendige interesse intussen aan het gesprek deel. Plotseling (uit een oogpunt van hoffelijkheid) tegelijk met de beeldhouwer vroeg hij daarop of ik zo vriendelijk zou willen zijn mijnerzijds hun te zeggen met welk werkstuk ik mij onledig hield. ‘Mijn aandeel in de kunstwereld, antwoordde ik, is te gering om mezelf in staat te weten met om het even wat naar buiten te treden. Ik wil echter, om frankheid te betalen met frankheid, niet verhelen dat ik de afgelopen tijd bezig ben met het ontwerp van twee koppen - en als ik praat over deze kopstudie, dan bedoel ik daar impliciet mee een samenvallen van individuele emotie en motief, hoewel het kardinale doel en mijn eigenlijke intentie ligt in de compositionele eenheid van beide koppen. De opgave namelijk is: een kop slaat de ogen ten hemel terwijl de ander alleen maar naar boven kijkt, om het even naar een plafond of naar een haak waaraan men een ronde kroonluchter kan ophangen - en laat ik er geen geheim van maken: ik heb mij over een en ander vaak genoeg het hoofd gebroken!’

De beeldhouwer stutte z'n kin met zijn machtige rechterhand, zodat de windhond, de eerst aan z'n voeten lag, opstond en met haar ogen begon te zoeken in de blikrichting van haar baas. De redacteur maakte potloodstrepen

op het marmeren tafelblad - ik echter groette beiden beleefd en verliet het Café. Even hield mij de jonge bon-vivant staande bij de deur en vroeg naar z'n gouverneur, die ik, ternauwernood buiten, tegenkwam bij de Spaanse trap en die mij inlichtte over het feit dat de uitnodiging voor het atelierbezoek bij de beeldhouwer in het geheel niet als een exclusieve gunst diende gezien te worden - dat namelijk alle vrienden en kennissen eveneens verwacht werden - zulks om in morele zin een uiteindelijke identiteit te geven aan de gebeeldbouwde groep en tevens een typering van het karakter van elk der figuren. Bovendien had de redacteur een uitmuntend succes behaald en wel door de schatrijke correspondent van een Amerikaanse krant zover te krijgen dat deze geneigd bleek te zijn de bewuste sculptuur te kopen en naar Amerika te zenden, gesteld natuurlijk dat idee en verwezenlijking overeen zouden komen met zijn wensen en fantasie.

Toen de glorierijke dag van het atelierbezoek was aangebroken, bevond ik mij onder niets dan bekenden en temidden van een boeiend schouwspel. De chaos en het onberoerde stof in de vier hoeken van de grote zaal gaven het geheel weliswaar een zekere fantastische sfeer - maar stof die op zulke excellente gipsen beelden ligt, geeft een en ander een nog verhevener teneur en articuleert de artistieke harmonie van een plastisch gegeven. En een chaos die zich als het ware in het oog ordent, kan men eigenlijk geen chaos maar veeleer ‘drama’ noemen.

Midden in het atelier in het best denkbare licht, stond een zware, grote massa vochtige beeldhouwersklei; het was de groep in kwestie, die de kunstenaar net van de rest van de natte linnen doeken ontdeed. Dit gebeuren werd begeleid door veelvuldig en eigenlijk steeds a priori betuigd bravogeroep, telkens als er onder een weggenomen doek een exact gedefinieerde arm, heupen of de belangrijke plooival van een stuk kleding te voorschijn kwamen. De mannelijke gestalte beloofde een prachtige torso te worden, die van de vrouw - dramatische intensiteit -; beiden kregen zij een bijzondere en versterkte nadruk door crucifixen, die de kunstenaar in een trant ‘pro Christo’ ontworpen had; de leeuw die als verstard aan de voeten van deze figuren gehurkt moest liggen, was nog een blok dat bepaalde overeenkomst vertoonde met een of ander meubelstuk, waardoor de andere delen van de groep een des te sterkere indruk van voltooiing gaven. ‘Ad leones, ad leones!’, riep de jonge bon-vivant en naar de donkerste aan de deur grenzende hoek van het atelier springend, haalde hij een kleine jongen te voorschijn die een servet over z'n arm droeg en een korf met flessen wijn meezeulde. Met het genot van de wijn groeide ook de enthousiaste bijval. Zo geschiedde het dat zelfs onze beeldhouwer een wat uitdagender houding jegens ‘volk en vaderland’ begon aan te nemen.

De gouverneur van de jonge man, wijzend op de meest nabije van de portretbustes waartussen hij stond, zei: ‘Dat is Domitianus, naar ik aanneem?’ ‘U hebt gelijk,’ antwoordde de beeldhouwer en schopte met een goedgerichte trap de neus van de Caesar af, waarop z'n windhond, die voordien als een bronzen griffioen op de grond had gelegen, opsprong, aan de gipsen brokstukken begon te ruiken en daarna terugkeerde om dezelfde monumentale pose van rust aan te nemen als voordien. De attractieve zanger wierp kunstig de plooien van zijn mantilla om z'n lichaam en zette met een warme bariton eerst neuriënd en dan uit volle borst een heroïsch lied in handelend over de vreselijke val van de tirannieën der wereld, een en ander overdadig larderend met ‘taramta tata rata’, waarbij de jonge bon-vivant en de schilder niet minder martiaal met hun ‘taramta tata rata’ invielen.

Na deze uitbarstingen bleek psychologisch een algemeen zwijgen noodzakelijk, dat slechts even doorvlochten werd met een opmerking van de schilder - ‘ook mij is het de afgelopen tijd gelukt,’ sprak hij, ‘iets te scheppen waarmee ik denkelijk tevreden kan zijn. Niettemin zal ik lieden die meer eruditie hebben dan ik moeten consulteren voor een nadere bepaling - wat moet het voorstellen? - want het kan een Cleopatrafiguur, maar ook een Maria Hemelvaart worden.’

Toen de stilte haar hoogtepunt had bereikt en iedereen rustig op z'n stoel zat, richtte de redacteur zich met de volgende woorden in eerste instantie tot de beeldhouwer, gelijktijdig echter tot de gasten: ‘Ik denk dat het ieder van ons zeer ter harte gaat - hoe men het draait of keert - of het werk van onze geniale vriend, de Meester wel een verzekerde toekomst tegemoet gaat. Dat wil zeggen - kortom - de uitgaven en kosten zijn niet alleen aanmerkelijk, maar zullen zelfs nog aanmerkelijk groter worden naarmate het werk vordert.’ Allen beaamden dit door een divers knikken en verbeidden het vervolg van zijn betoog. ‘Gelukkig zou wellicht de rijke correspondent van de grote Amerikaanse Monitor in dit geval als maecenas kunnen optreden - en daarvan ben ik overtuigd. - Maar omdat wij niet weten welke religie deze man omhelst (in de Verenigde Staten zijn er talloze geloofsrichtingen) komt het mij als niet onverstandig voor en misschien is het esthetisch wel zo juist indien men de crucifixen uit de handen van de desbetreffende figuren zou verwijderen. - Trouwens waarom ook die levenloze tekens, terwijl het totale beeld toch al doordrenkt is van dezelfde emotionele idee? Het zou kunnen verhinderen dat de potentiële koper (stel het geval dat hij het mozaïsche geloof aanhangt) de beeldengroep in z'n tuin had willen plaatsen en om deze reden van de koop afziet!’ De beeldhouwer maakte de opmerking dat genoemde crucifixen nu juist correspondeerden met de hoofdlijnen van het werk en deze feitelijk afsloten, en met de brede spatel uit beukehout spelend, tastte hij met z'n ogen geconcentreerd alle aanwezigen af als om iets van een opinio communis te vinden; daar ik echter het dichtst bij hem stond, wendde hij zich tot mij met een vragende geste. ‘Wat mij betreft, zei ik, ik ben de mening toegedaan dat het vasthouden van een crucifix door een hand de moeilijkste taak tot nu toe is die men zich kan stellen in choreografisch en plastisch opzicht. - De vinger raakt het symbool - zoiets kan men noch handig en elegant, evenmin onbeholpen weergeven - ook niet dreigend of zonder enige betekenis - en niet vluchtig, noch overdreven - eenvoudig, nee en ook gekunsteld niet - noch mooi, noch niet mooi - ik ken geen moeilijkere opgave! - En de kunstenaar die dat vermag kan alles.

Dat zei ik, zonder te beseffen dat deze mijn woorden een door mij in het geheel niet beoogd effect sorteerden, want plotseling riepen de redacteur en de schilder unisono: - 'Welaan, een moeilijkheid minder!' - terwijl de beeldhouwer, hun woorden mompelend echoënd, snel de ladder beklom, die dezelfde hoogte als de groep mat en daaraan bevestigd was, en met twee bewegingen van zijn beukehouten werktuig het crucifix lossneed uit de hand van de mannelijke figuur. Toen hij daarna enige weifeling vertoonde met betrekking tot de hand van de vrouw, riep de gouverneur: 'Mocht het noodzakelijk zijn voor een harmonieus verloop van de compositie-lijn om de vrouw alsnog iets in de hand te geven, dan ware het misschien vanuit een epistemologische optiek niet onjuist te vermelden dat er een door de Chaldeïsche en Egyptische cultuur geïnspireerde semitische traditie bestaat die later aan de christenen werd doorgegeven om personen die een belangrijke functie bekleedden of uitdrukking dienden te geven aan een bepaalde idee, een sleutel te schenken (waarvan we in de evangeliën (Petrus) en in de apocalyps nog sporen vinden). De beeldhouwer liet zijn hand zakken die hij, zolang deze toespraak duurde, ter hoogte van het tweede crucifix had gehouden en schetste met enkele vaardige bewegingen de vorm van een sleutel. Dit geschiedde men zou haast zeggen onder de magische invloed van een algemeen psychologische en ideëele gerichtheid en bij ontstentenis van protest. Pas toen hij de laatste trede van de ladder bereikt had, riep de kunstenaar tot de redacteur: 'Maar op deze manier en zo redenerend blijft er toch van de hele christelijke scène weinig over?!! ...' Edoch, de redacteur hernam het woord met een ongeduldige glimlach en een gebaar alsof hij wilde dat de gouverneur hem als getuige zou bijstaan: 'Is deze groep een historisch gegeven? Is het werkelijk een scène uit de tijd van Domitianus en niet uit die van Nero? ... Zijn het portretten van martelaar X en martelares X? Vanzelfsprekend niet! - want het gaat hier niet om personalia, maar om het drama.' Waaraan de gouverneur toevoegde: 'Een epistemologisch resumé vermag zeker licht in deze zaak te brengen; deze figuren hoeven helemaal geen voor de leeuwen geworpen christenen te zijn - het kan even goed de strijd an sich, het offer an sich of de verdienste an sich voorstellen. Al datgene dus wat de kunstenaar zo magnifiek in dit werk heeft aangedurfd, wat hij belichaamt en wat het publiek ook van hem verwacht.' De ietwat bevochtigde retor veegde z'n mond af, de beeldhouwer echter gaf beiden hartelijk de hand. De zanger, de jonge bon-vivant en de schilder, allen trouw aan hun gewoonte iedere discussie uit de weg te gaan (omdat het immers iets is dat zonder enige zin iemands denken verstoort), maakten haastig aanstalten stil en hoffelijk het atelier te verlaten. De windhond, die de naar buiten ijlende gasten begeleidde met het ceremonieel dat betaamde aan haar natuur en de plaats van handeling, liet plotseling op het binnenplaatsje haar zilveren geblaf schallen... De beeldhouwer maakte de redacteur en ons door een teken duidelijk dat hij, naar de toon van de hond te oordelen, meende te begrijpen wat er aan de hand was.

Terstond daarna ging de deur open en er kwam een heer binnen, van middelgroot postuur, een lage grijze hoed op het hoofd en gekleed in een splinternieuw grijs kostuum, een uiterst zorgvuldig geknoopte das en een wit vest, behangen met allerlei sleuteltjes en bengelende breloques. Het was de Amerikaan, de correspondent van de machtige Monitor uit de Verenigde Staten. Amicaal groette hij de redacteur, over en weer ging het gebaar van begroeting naar en van de beeldhouwer en na een minzame lichte buiging naar onze kant, stapte hij linea recta op het kunstwerk af. Een ogenblik liet hij zijn diepe, grijze blik glijden over het beeld, schoof z'n hoed

naar het achterhoofd en streelde gelijktijdig liefkozend zijn rossige baard die onder de volledig glad geschoren bovenlip nog voller scheen dan al het geval was. ‘Ik wens een volledige explicatie van de figuren’, sprak hij terwijl hij zich tot de redacteur en de beeldhouwer wendde. Laatstgenoemde ging vlug een halve stap achteruit om maar niet als eerste het woord te hoeven voeren.

‘Het is - om het zo maar te zeggen -, zei de redacteur, een pathetische scène uit de tragedie van het menselijk leven... de man stelt de energie bij het begin van het werk voor... de deelname van de vrouw aan dit gebeuren...’ ‘En zij, zo onderbrak hem de Amerikaan, heeft zo lijkt me een sleutel in de hand, want verder daar beneden (en hij wees op de klomp klei waaruit de leeuw had moeten ontstaan) zie ik een koffer - dus deze vrouw is een allegorie van de spaarzaamheid!? ... Het energieke van de man belooft prachtig te worden en zeer adequaat weergegeven! - Het komt mij echter voor dat er rondom de koffer agrarische en industriële symbolen zouden moeten liggen... Ja, want zoals het voorwerp nu is, lijkt deze klomp klei meer op een slapend dier dan op een koffer!’ ... De beeldhouwer liep op de groep af en schetste de omtrek van een sikkel en de zijkanten van een koffer in de klei; en de Amerikaan, na een herhaalde inspectie van het geheel, riep uit: ‘Het is lang geleden dat ik zo'n helder weergegeven en briljant artistiek concept heb mogen aanschouwen... De groep is een verbeelding van de Kapitalisatie en dat nog wel in diepzinnig begrepen en niettemin begrijpelijke vorm... Gegeven het stadium waarin het werk zich thans bevindt, denk ik dat het voldoende is, als mijn collega op mijn visitekaartje de volgende aantekeningen zou willen maken...’ en op hetzelfde moment overhandigde hij het kaartje aan de redacteur die zich ijlings gereed maakte het volgende te noteren: ‘Ik Izaak Edgar Midlebank-junior bestel bij de zeer geëerde Heer beeldhouwer +++ een groep voorstellende de Kapitalisatie, die in vlekkeloos wit marmer van de eerste kwaliteit uitgevoerd dient te worden - en niet noemenswaardig het bedrag van 15.000 dollars zal overschrijden.’

‘Is het zo in orde?’ vroeg de Amerikaan, waarop de beeldhouwer zijn visitekaartje naar de redacteur schoof en deze opschreef: ‘De beeldhouwer +++ neemt de opdracht van de zeer geëerde Heer Izaak Edgar Middlebank (junior) aan, namelijk de uitvoering van een groep (getiteld Kapitalisatie) uit wit en zo mogelijk vlekkeloos marmer van de eerste kwaliteit, die het bedrag van 75.000 lire niet noemenswaardig zal overschrijden etc., etc.’

De Amerikaan verifieerde beide documenten door z'n oogglas, gaf uiting aan zijn wens een en ander te dateren

en te signeren, waarna de wederzijdse overdracht van de visitekaartjes plaatsvond; hij zei: ‘Zo is alles in kannen en kruiken. ...Ik mag u wel gelukwensen met uw uitmuntende artistieke gaven (hier schudde hij de hand van de beeldhouwer)... en met zo'n prachtige hond... schitterend ras... Ik ben ervan overtuigd dat er van deze soort geen tweede in de hele stad rondloopt.’... Met deze woorden ging hij naar de deur. Zo snel mogelijk wierp de beeldhouwer met vaardige hand de vochtige doeken over de Kapitalisatie, en met de andere z'n hoed pakkend, haastte hij zich om de redacteur en de gouverneur te volgen, die ondertussen de naar buiten snellende gast hun honneurs maakten. Buiten stond een eenvoudige koets op de Amerikaan te wachten om hem snel naar een andere wijk te vervoeren. Mijn hart was loodzwaar en vol droefenis, ik voelde mezelf gekrenkt tot in het diepst van mijn ziel. Was het een zuchtje wind of een Jobs-verzuchting die mij in het oor fluisterde: ‘Dus alles, werkelijk alles wat er op deze terecht vervloekte wereld uit de zuiverheid des geestes wordt geboren, moet hier voor zes dollars (dertig zilverlingen) verkocht worden...’ En hoewel ik me had voorgenomen niets meer te zeggen en niets te herhalen, was ik toch niet in staat deze hele morele last op mij te nemen en richtte me tot de redacteur: ‘Het is wel een erg lange reis, van gelovigen die voor de leeuwen worden geworpen tot Kapitalisatie!’

Hij echter verbeterde het buigzame montuur van z'n binocle, begon met z'n paraplu op het plaveisel te krassen en antwoordde zonder de ogen op te slaan: ‘De redactie, m'n waarde, is geen telefoon. We doen zoiets immers vrijwel dagelijks met elke gedachte en iedere emotie... Redactie is reductie...’

‘Jazeker,’ zei ik, ‘zoals het geweten het geweten is...’

illustratie: Fred Geven

August Hans den Boef
Wie heeft Jozef K. belasterd en andere literaire spelletjes met Kafka

'This is real Kafka, man!', zegt de Amerikaanse toerist in de rij voor je tegen zijn vriendinnetje. Bij de ingang van het Romeinse Fiumicino-vliegveld controleren gewapende pubers de paspoorten en hun leeftijdsgenoot uit de States kan zijn reisdocement niet zo snel vinden. Zou hij weleens iets van Kafka hebben gelezen? Of is zijn kennis beperkt tot de film *The Trial*, ooit 's avonds laat op de tv gezien, omdat de eeuwige *psycho* Anthony Perkins daarin de hoofdrol speelt?

Kafka, kafkaesk, het zijn woorden die langzamerhand vrijwel alleen nog willekeurige associaties oproepen. Duistere kastelen, gedaanteverwisselingen, bureaucratische doolhoven, koude oorlog, oostblok, militaire dictaturen, men is snel geneigd er de geest van Kafka te zien rondwaren. Het duurt niet lang meer of de term 'Kafkaesk' behoort tot de clichés van onze moderne cultuur. Ook literaire verwijzingen die nog betrekking hebben op schuld, straf en macht - motieven die inderdaad in het werk van Kafka te vinden zijn - lopen dit gevaar.

Hoe kan iemand zich - behalve door het lezen van het werk zelf - tegenwoordig nog met Kafka bezighouden? De berg secundaire literatuur over de Praagse schrijver groeit tot steeds minder uitnodigende hoogte. Ik weet dat het in Nederland gebruikelijk is om snierend over die Kafka-studies te doen. In het buitenland trouwens ook: Alan Bennett trekt in Londen volle zalen met zijn *Kafka's Dick*, een stuk waarin vooral de arme Max Brod het moet ontgelden. Maar wat zou men zonder Brods biografie vroeger hebben moeten aanvangen? En wat een boeiende studie is de onlangs vertaalde Kafkabiografie van Ernst Pawel. Natuurlijk zijn er generaties literatuurwetenschappers geweest die weinig anders hebben gedaan dan het loslaten van weer een nieuwe mode op de teksten van de dode man uit Praag, maar de essays van lieden als Walter Benjamin, Martin Walser, Maurice Blanchot of Jorge Luis Borges - een kleine greep - zou ik toch niet graag willen missen.

Ik wil het hier niet over die secundaire literatuur hebben, maar over primaire. Er zijn schrijvers die Kafka als uitgangspunt voor hun eigen werk hebben genomen en die daarbij proberen de platgetreden paden te vermijden. Deze omschrijving klinkt nogal vaag, laat ik daarom met een voorbeeld illustreren wat ik *niet* bedoel. Als één van de Kafka-essayisten noemde ik Borges. Er zijn ook verhalen van hem die iets met Kafka te maken hebben. 'Het congres' begint in de stijl van Kafka, 'De Babylonische loterij' ademt de sfeer en één van zijn 'denkbeeldige wezens' sneed Borges uit 'Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande'. Afgezien van het laatste voorbeeld - een citaat - verwijzen de verhalen veel en veel meer naar het oeuvre van Borges zelf dan dat ze een commentaar leveren op dat van Kafka. Daar is niets tegen, maar het valt buiten de categorie die ik hierboven noemde.

Het gaat mij om teksten waarin met Kafka iets meer wordt gedaan dan wat willekeurige toespelingen maken. Met dit doel bekijk ik een aantal recente Duits- en Nederlandstalige werken. Om te beginnen een zeer recent verhaal van J.M.A. Biesheuvel, 'De vliegmeester'[1]. Vervolgens de Duitstalige collega's: Peter Handke, Peter Weiss, Gisela Elsner en Ria Endres. En eveneens in de volgorde waarin hun boeken zijn verschenen: Daniël Robberechts, Leon de Winter, Andreas Burnier, Willem G. van Maanen en Willem Brakman.

De manier waarop de diverse auteurs met Kafka hebben gespeeld, verschilt van auteur tot auteur en zelfs - wanneer een schrijver het niet bij een poging heeft gelaten - van tekst tot tekst. Soms wordt Kafka's biografie tot uitgangspunt genomen, soms één of meer van zijn teksten, vaak allebei - dat ligt nu eenmaal voor de hand bij een schrijver wiens werk en autobiografie zo moeilijk zijn te scheiden. Mij interesseert het meest wat een hedendaagse auteur aan het werk van Kafka kan toevoegen. Een creatieve visie daarop, een verbinding met andere auteurs, een wezenlijke verrijking van het eigen oeuvre. De resultaten van zo'n spel verschillen evenzeer. Sommigen gebruiken Kafka als niet meer dan een kapstok voor de eigen ideeën, anderen slagen erin een intrigerende combinatie aan te brengen en weer anderen blijven in een sfeertje steken. Biesheuvel geeft een voorbeeld van het laatste.

De inhoud van ‘Vraag aan de mogelijke schrijver van “De vliegmeester”’ is gauw verteld. Het is een sprookje over een arme klokkenmaker die naar het afgelegen kasteel van een graaf wordt ontboden. K. - zo heet hij - ontmoet in een dorpje in de buurt een groepje verliefde stelletjes. De dochter van de graaf, die zich onder hen bevindt, vertelt K. dat er niets bekend is over een ontboden klokkenmaker. Het verhaal eindigt in een fikse sneeuwstorm met K. rillend in de stal en de jongelui gezellig bij elkaar in bed in de warme herberg. ‘Zo eenzaam ben ik nog nooit geweest.’

De verwijzingen naar Kafka zijn duidelijk: landmeter K. uit *Das Schloss* die eveneens vergeefs het kasteel probeert binnen te komen. Verder droomt de klokkenmaker een keer dat hij in een tor is veranderd (Gregor Samsa in *Die verwandlung*), had hij vroeger een vriendin die Felice heette (Kafka's verloofde). Bovendien wordt ‘De vliegmeester’ regelmatig afgebroken en vermeldt de ‘redacteur’ dat er daar enige pagina's ontbreken (net als bij de romans van Kafka). Of dit nog niet genoeg is laat Bies-

heuvel het verhaal voorafgaan door een brief aan 'Dr. Franz Kafka' waarin hij de Praagse auteur vraagt of deze 'De vliegmeester' schreef.

Al met al doen de avonturen van de klokkenmaker niet erg aan Kafka denken, het blijft een Biesheuveliaans sprookje over gezelligheid en een arme donder die daar buiten wordt gesloten.

Er zijn ook auteurs die zeer dicht bij Kafka's origineel blijven, zoals Peter Handke en Peter Weiss. Niets meer of minder dan een perfecte samenvatting van Kafka's gelijknamige roman gaf Handke in 1965 in 'Der Prozess'. Eén zinnetje heeft hij er slechts aan toegevoegd, maar dan ook een cruciaal: 'Wie heeft Josef K. belasterd?'. Handke laat zijn verhaal hiermee beginnen, een vraag die, zoals we weten, in het boek van Kafka niet wordt beantwoord. Volgens veel Kafka-vorsers is het ook een zinloze vraag, omdat het Josef K. om de oplossing van iets heel anders te doen is. Uit het oogpunt van een literair spel met Kafka kan zo'n vraag daarentegen uiterst zinvol zijn, ook al wordt hij alleen maar gesteld. Overigens zou Handke twee decennia later, bekeerd tot de natuurmystiek, Kafka resoluut afwijzen: 'Ik haat Kafka, de eeuwige zoon' (*Phantasien der wiederholung*, 1983).

Tien jaar na Handke kwam Peter Weiss met een toneelbewerking van dezelfde roman: *Der Prozess.* Hij was ontevreden over vroegere bewerkingen omdat zij zich te ver verwijderden van het origineel. Nu heeft Weiss de toevoegingen die hij nodig had om van een roman een toneelstuk te maken (dialogen vooral) zeer consciëntieus uit ander proza van Kafka gehaald, en uit diens dagboeken en brieven. Toch is Weiss' *Prozess* dat in Stokholm zijn première beleefde onder de regie van Ingmar Bergman, niet honderd procent Kafka. Weiss heeft namelijk een volkomen nieuw personage toegevoegd: een man die K. zijn hulp aanbiedt. Josef K. weigert deze hulp en laat zich aan het slot neersteken 'als een hond', conform het origineel.

De helpende man staat bij de marxist Weiss voor de arbeidersklasse, voor de mogelijkheid om de bestaande orde te veranderen. In de visie van Weiss is het de tragiek van de kleinburgerlijke procuratiehouder K. dat hij zich niet aan die orde kan en wil ontworstelen.

Gecompliceerder dan bij Handke is de relatie die Weiss met Kafka's werk heeft gehad. In de roman *Fluchtpunkt* (1962) beschrijft hij hoezeer hij als jongen in Praag (!) onder de indruk raakte van *Der Prozess* en *Das Schloss*; met name vanwege de absolute weerloosheid van Kafka's personages tegenover de hen omringende wereld. Vervolgens vertelt hij hoe de lectuur van Henry Miller hem 'genas' van zijn bewondering van Kafka. Minder interessant vindt hij Kafka in zijn communistische jaren, al heeft Weiss nooit de stalinistische opvatting gehuldigd dat Kafka een decadent auteur zou zijn. In de laatste periode van zijn leven keert hij weer tot zijn jeugdliefde terug. Niet alleen blijkt dit uit de bewerking van *Der Prozess*, ook in de roman *Die Ästhetik des Widerstands* (1975-1981) nuanceert Weiss zijn oordeel over Kafka. En in 1982, het jaar waarin hij zou overlijden, komt hij weer met een bewerking: *Der neue Prozess.*

Deze keer een wel zeer vrije. Weiss laat Josef K. bij een multinational werken, die hem zonder dat hij het merkt exploiteert. K. maakt een bliksemcarrière tot hij onbruikbaar is geworden en men hem laat vallen. Ten slotte sterft hij tijdens een burgeroorlog. Sommige personages uit Kafka's roman hebben een andere of belangrijkere functie gekregen. Interessant hierin is de hoge positie die Fraulein Bürstner, Josef K.'s huisgenote, in Weiss' versie bekleedt. Een verandering die

uiteraard niet aansluit bij Kafka's werk, maar wel enigszins bij diens biografie: Felice Bauer zou het ooit tot directrice van een firma brengen.

Der neue Prozess is een bijzonder politiek stuk. K. bezoekt vergaderingen van politieke partijen (ook weer de biografie) en hij raakt in contact met een minister en de Amerikaanse ambassadeur. Het meisje Leni is door Weiss getransformeerd tot een lid van een revolutionaire beweging. Kortom, Weiss' laatste drama sluit meer aan bij zijn vorige dan bij het werk van Kafka. De titel moet dan ook opgevat worden in een andere betekenis van het woord ‘proces’ dan bij Kafka: verloop, ontwikkeling. Of heeft Kafka dit ook al bedoeld en heb ik dat tot nu toe nooit ingezien? Boeiende vragen.

Gisela Elsner presenteert met haar verhaal ‘Der Antwortbrief Hermann Kafkas auf Franz Kafkas Brief an seinen Vater’[2] een volkomen andere visie op Kafka. Ze gaat uit van een gebeurtenis uit de werkelijkheid, de lange brief die Kafka in 1919 aan zijn vader heeft geschreven. Hij verwijt de man van alles, afgezien van allerlei kleinere onprettigheden was de oude Hermann een vreselijke huistiran die zijn zoon niet serieus nam in diens pogingen om te schrijven en een maatschappelijk leven te beginnen. Julie Kafka, de moeder, heeft de brief echter nooit aan haar man overhandigd, maar teruggegeven aan haar zoon. Gisela Elsner doet het voorkomen alsof Hermann de brief toch heeft gezien en zich er vervolgens zuchtend toe zet om ‘de aanklacht in briefvorm’ te weerleggen. Een complicatie is dat Elsner de oude middenstander natuurlijk niet zulk fraai proza kon laten schrijven als zijn zoon en ze lost dit probleem op door zich op de inhoud van het antwoord te concentreren. Die is opmerkelijk. Vader Kafka begrijpt niets van de verwijten van Franz. De jongen heeft toch een heerlijke jeugd gehad, vergeleken met de kleine Hermann die al vroeg de boer op moest? Verder is het niet meer dan mode voor de jonge Praagse bohème om zich ongelukkig te voelen, meent de oude. En hij voegt hieraan toe dat Franz zich eens wat meer moest verdiepen in het lot van de arbeiders die een beroep doen op de verzekeringsmaatschappij waar hij werkt. Die hebben pas redenen om ongelukkig te zijn. Over de hem toebedachte rol van huistiran zegt senior het volgende: om zelf in zijn decadente vriendenkring des te zieliger en gevoeliger over te komen blaast Kafka zijn vader op tot een onderdrukker van kosmische afmetingen.

Tussen alle zwaarmoedige verhalen over Kafka vind ik Elsners gefingeerde antwoordbrief verfrissend. Bovendien laat ze je weer eens beseffen waarom je Kafka's *Brief an den Vater* zo bewondert. Niet omdat het een verfijnd psychologisch egodocument is, maar om de perfecte stijl en de prachtige opbouw.

Schijnbaar het zelfde als Elsner, het fingeren van een antwoord aan Kafka, onderneemt Ria Endres met *Milena antwortet. Ein Brief.* Toch is de situatie anders. Milena Jesenská, een Tsjechiche journaliste die in Wenen woonde, heeft wel degelijk met Kafka gecorrespondeerd. Dat vond plaats in de periode 1920-1923 en in het midden daarvan bevindt zich een liefdesaffaire tussen de twee. Bijzonder in Kafka's brieven aan Milena is dat hij zich af en toe van het Tsjechisch bedient, haar taal (ze leerden elkaar kennen nadat zij wat korte verhalen van hem vertaalde).

Milena's brieven aan Kafka zijn verdwenen, maar anders dan Endres suggereert, bestaat zij ook *buiten* de correspondentie en dagboeken van haar Praagse minnaar. Er zijn acht brieven van haar bewaard aan Max Brod, de man aan wie wij het grootste deel van Kafka's werk te danken hebben omdat hij weigerde het na diens dood te verbranden. En onlangs, in een uitgebreidere en minder gecensureerde uitgave van Kafka's brieven aan Milena, is ook in het Duits vertaald proza van de journaliste opgenomen. De feuilletons die Kafka zo bewonderde. Bovendien kennen we Milena Jesenská ook uit het boek van Margarete Buber-Neumann[3.], waarin haar vier laatste levensjaren in het kamp Ravensbrück worden beschreven.

Ria Endres laat zich aan deze informatie weinig gelegen liggen. *Milena antwortet* is slechts op bepaalde momenten een brief aan Kafka (waar zij hem zijn bewegingsloosheid verwijt) en niet altijd is Milena Jesenská aan het woord, maar vaker een onbekende vertelster, die bijvoorbeeld een bezoek brengt aan het Praag van na 1968. Zeker kent het boek toespelingen op het werk van Kafka, het geheel zou ik toch eerder een Duitse versie van de ‘écriture féminine’ noemen. Fragmentarisch, met een intrigerend gevoel voor details, maar het brengt je weinig dichter bij Kafka.

Laten we terugkeren naar de recente Nederlandstalige literatuur, want Biesheuvel is niet de eerste die met het werk van Kafka aan de slag gaat. Echo's van Kafka in de Nederlandse literatuur zijn talloos - bijvoorbeeld Jacques Hamelinks ‘De huidaandoening’ waarin hoofdfiguur Hoonappel transformeert in een steen[4.] - maar ik wil mij beperken tot de gevallen waar Kafka of zijn werk geprononceerd aanwezig zijn. Zoals in de beginzin van Willem G. van Maanens groteske *De verspeelde munt* (1964): ‘Toen professor Adams op een morgen uit onrustige dromen ontwaakte, ontdekte hij dat hij in zijn bed in een wanstaltig ondier was veranderd.’ Na dit Verwandlung-achtige begin wordt een conferentie over een Europese munt in Adams dierentuin beschreven, die de professor had moeten presideren. Zijn nieuwe lichaam gaat echter zweven en hij verdwijnt in het luchtruim. Veel sterker is Kafka aanwezig in de tien jaar later verschenen roman *Hebt u mijn pop ook gezien?* Van Maanen beschrijft een episode uit het leven van een decorontwerper, Franz Kiefer (ook wel K. of Käfer - weer die tor). Als antagonisten fungeren Kiefers verloofde Laura Schibolin, een juriste (wederom een zelfstandige vrouw) en een meisje Dutschi, voor wie hij liefde opvat. Dit laatste is er mede de oorzaak van dat hij uiteindelijk voor de ogen van het meisje door de verontwaardigde burgerij wordt gelyncht. *Hebt u mijn pop ook gezien?* zit vol met creatieve verwijzingen naar de K.'s uit Kafka's romans en vooral naar de brieven aan Felice en die aan zijn vader. In zijn spel van allusies beperkt Van Maanen zich niet tot Kafka, zo laat hij zijn hoofdpersoon decors ontwerpen voor een toneeluitvoering van *Soldat Schweik.* Opvallend is dat bij die

gelegenheid het werk van Kafka's stad- en tijdgenoot Jaroslav Hasek niet als een farce wordt opgevat, maar als een parabel van de Eeuwige Soldaat. Een kafkaeske interpretatie van Hasek derhalve, naast een psycho-analytische van de K.'s, betrokken op het typische Van Maanen-thema van de pedofilie.[5.]

Een wat kleinere rol vervult Kafka in *Praag schrijven* (1975) van de Vlaming Daniël Robberechts. Het boek begint in 1967 en is doortrokken van de politieke gebeurtenissen uit de jaren daarna en Robberechts' commentaar daarop, in een vreemd amalgaam van genres als dagboek, kroniek, essay en ‘reisverslag’. Uit de historische bewoners van Praag kiest Robberechts er diverse, onder wie Rilke en Kafka (soms ook docter K. of Franz K.). Het gaat hem om de autobiografische kant van Kafka. Hij confronteert deze met zijn vader, Jan-Emmanuel Robberechts, die in 1922 ooit twee dagen in Praag doorbracht. Aan de hand van fragmenten uit dagboeken en brieven probeert Robberechts voor zichzelf een beeld op te roepen van de figuur Kafka, een beeld dat hij weer vergelijkt met dat van zijn vader. Ambtenaar in Brussel, beambte in Praag. Die combinatie zorgt voor de enerverendste stukken in het soms wat opsommerige *Praag schrijven.*

Volkomen tegengesteld aan Robberechts' literaire onderzoek (aan het begin is niet bekend hoe het zal eindigen) is het procédé van de ideeënroman (alles ligt van tevoren vast, slechts de literaire versiering moet nog worden aangebracht)

De reis naar Kíthira (1976) van Andreas Burnier. In een deel van deze roman, ‘De reis door Azië, belandt het personage Trophonios bij de Chinese Muur. De bouw daarvan wordt beschreven in een stijl die herinnert aan Kafka's bekende verhaal. Belangrijker is de figuur die Trophonios daar ontmoet: Franz K., vijfendertig jaar oud, gehuld in zwarte kleren van ouderwetse snit, krachteloos en ziek. Zijn leven lang heeft K. een studie aan China gewijd en hij vertelt Trophonios hoe het in dit land toegaat, voor hij in de daaropvolgende nacht sterft. Ook de manier waarop K. het gedrag van de tiran Kat Kalender (Mao) weergeeft doet denken aan de keizer uit ‘Beim Bau der Chinesischen Mauer en Eine Kaiserliche Botschaft’. Het resultaat is: te weinig Kafka, te weinig literaire creativiteit en te veel idee, zoals vaak bij Burnier. Leon de Winter houdt zich in het zelfde jaar op een ander manier met Kafka bezig. In *Over de leegte in de wereld*, een bundel prozateksten, is de sfeer van Kafka's werk vrijwel voortdurend aanwezig. Nooit treedt echter, zoals bij sommige van de hiervoor genoemde auteurs, een Kafkaachtig personage op de voorgrond. Net als Borges en Van Maanen laat de Winter een fragment beginnen op de wijze van een bekend Kafka-verhaal; namen als Samsa,

Julie, Frida en Josef duiken op, een stadje heet K. Het zijn eerder motieven die de sfeer van de fragmenten benadrukken, maar als verwijzing blijven ze in de lucht hangen. De Winters visie op Kafka en diens werk blijft hierdoor onduidelijk, ook al noemt hij een deel van het boek 'Het kerkhof van Strasnice'[6.] en geeft hij elders de beschrijving van een rechtszitting. *Over de leegte in de wereld* was dan ook een debuut.

1984 is het jaar dat Willem G. van Maanen zich voor de derde maal met Kafka meet. Dit keer concentreert hij zich op Kafka's biografie. *Een zondagmiddag in Hotel 'Askanischer Hof'* - Van Maanens eerste toneelstuk - is een literaire reconstructie van gebeurtenissen die zich misschien zo hebben afgespeeld in een Berlijnse hotelkamer op 14 september 1914. Een onderhoud tussen Felice Bauer en Kafka dat tot het eerste verbreken van hun verloving leidde. Van Maanen beschrijft dit onderhoud als een rechtszitting, zoals Kafka dat zelf in zijn dagboek had gedaan. Felice vervult de functie van aanklager, een vriendin is rechter, een zuster getuige à charge en een vriend van Kafka fungeert als diens advocaat. De aangeklaagde, dr. Kafka, zwijgt, net als hij dat in werkelijkheid gedaan heeft. Zeer zorgvuldig heeft Van Maanen voor zijn 'proces' uit het werk van Kafka geput en het resultaat is zo'n sluitend geheel dat het ook toegankelijk is voor degenen die niet tot de Kafka-vorsers behoren. In feite is het stuk een literaire uitwerking van Elias Canetti's *Der andere Prozess. Kafkas Briefe an Felice (1969)*, een briljant essay waarin wordt aangetoond hoe Kafka de gebeurtenissen rondom zijn verloving in romans en verhalen heeft verwerkt.

Het laatste boek in dit overzicht is *De bekentenis van de heer K.* (1985) van Willem Brakman. De aanpak bij deze roman is vergelijkbaar met die van *Hebt u mijn pop ook gezien*?. Het werk van Kafka wordt 'herschreven' en Brakman neemt hiervoor maar liefst het hele *Der Prozess.* Hij laat Josef K. aan het mes ontsnappen, zodat deze de gelegenheid krijgt om zijn levensverhaal te vertellen. Josef K. slaat aan het bekennen en wel zodanig dat de autoriteiten er danig mee in hun maag komen te zitten. Hiervoor heeft Brakman, net als Weiss in *Der neue Prozess*, de wereld van Kafka's roman (en die van *Das Schloss*) stevig door elkaar gegooid. Hospita mevrouw Grubach is getransformeerd tot een moederlijke advocate die zich over Josef ontfermt en bankbeambte Rabensteiner komt regelmatig te voorschijn in de gedaante van een arts.

Het meest treffend is de verandering van Titorelli, bij Kafka een kunstschilder met connecties binnen het gerecht. Brakman maakt er de *toneelspeler* Tintorelli van, een verandering die met de kern van zijn boek te maken heeft. Alles is onecht, alles is theater, ook de bekentenis van Josef K. In het boekje *Kanttekeningen bij een bekentenis* (1985) wijst Brakman zelf op een cruciale dialoog van Tintorelli. Die waarin de acteur de jonge K. prijst voor de talentvolle manier waarop deze knielt: 'alles is tot in de puntjes in orde en ziet werkelijk scheel van onechtheid.' Kennelijk was Brakman op de hoogte van de studie *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975) van Gilles Deleuze en Félix Guattari, waarin vanuit een psycho-analytische invalshoek ook de lichaamshoudingen van Kafka's personages worden bekeken.

Betrok Willem G. van Maanen ook Hasek en zijn eigen werk bij zijn Kafka-project, Brakman verwerkt in zijn 'bekentenis' behalve eigen werk ook Bordewijk, Slauerhoff en A. Roland Holst. Een fraaie echo in *De bekentenis van de heer K.* is die uit *Der*

Golem van Gustav Meyrink. De golem die rondwaart in het oude Praag. Niet verwonderlijk voor een auteur die vroeger al Flaubert, Kleist en Staring gebruikte. Ik ben het daarom met Ernstjan van Alphen[7] eens dat Brakman een postmoderne Nederlandse auteur genoemd kan worden. Zij het dat ik hieraan toevoeg: een van de weinige, met iemand als Van Maanen.

Wat is er nu zo speciaal aan deze teksten? Als ze de moeite waard zijn, heeft dat dan zoveel met Kafka te maken? De samenvatting van Handke (knap) en de eerste toneelbewerking die Weiss van *Der Prozess* maakte (adequaat) vormen misschien een uitzondering. Ze voegen nauwelijks nieuwe elementen aan het origineel toe. En het voor de lezer interessante aan het spelen met Kafka vind ik dat je zowel gaat nadenken over het werk van Kafka als dat van de speler. *Der neue Prozess* en *Milena antwortet* bevatten juist te veel nieuwe elementen, elementen die de lezer weer te ver van Kafka verwijderen. Het is trouwens merkwaardig dat marxistische (Weiss, Elsner) of feministisch (Elsner, niet Burnier) interpretaties van Kafka's proza, die mij in essayvorm zeer acceptabel voorkomen, in een literaire verpakking veel minder overtuigen. Terwijl de psychoanalytische, waarmee ik weinig kan aanvangen, zich daarentegen uitstekend lenen voor de literatuur. Van Maanen en Brakman zijn voorbeelden hiervan, maar zij zetten mij ook aan het denken over andere schrijvers dan Kafka, niet in de laatste plaats over henzelf. Misschien zijn zij daarom de interessantste spelers.

Leon de Winter komt in zijn debuut niet los van de vage sfeer die hij over de lege wereld verspreidt, leeg ook vanwege de afwezigheid van andere literatuur. Andreas Burnier had haar reis door Azië heel goed zonder Kafka kunnen maken, maar zelfs de slechtste speler kan onverwacht de nadruk vestigen op een aspect aan Kafka's werk. Burnier wijst onbedoeld op de humor bij Kafka, omdat haar roman zo volkomen humorloos is. Ik weet dat het sommigen als heiligschennis in de oren klinkt, maar ik vind Kafka, zoals veel grote schrijvers, af en toe erg grappig. Al speelt Kafka in Daniël Robberechts' *Praag schrijven* een ondergeschikte rol, de projectie op zijn vader en omgekeerd zorgt voor iets nieuws. Bovendien weet hij zichtbaar te maken hoe de schim van Kafka door het hedendaagse Praag rondwaart. Ernest Pawel begint zijn Kafka-biografie zelf met een vergelijkbare beschrijving. De humorist Biesheuvel verwijst voornamelijk naar zijn eigen oeuvre. Het verhaal kabbelt te veel voort, prikkelt niet tot nadenken. Misschien is dit de reden dat de meeste besprekers van *Godencirkel* ten faveure van andere verhalen ‘De vliegmeester’ ongenoemd lieten.

Het kan ook zijn dat Kafka te weinig meer zegt, een versleten symbool uit de massacultuur waarover hoogstens literatuurwetenschappers nog uitspraken kunnen doen. Dan hebben de besprekers ongelijk, niet zozeer omdat

ook de literatuurwetenschap weleens wat aardigs oplevert, maar omdat er schrijvers zijn die een intrigerende combinatie tot stand kunnen brengen tussen het werk van Kafka en dat van henzelf.

Eindnoten:

1. J.M.A. Biesheuvel, *Godencirkel.* Amsterdam 1986.
2. Gisela Elsner, *Die Zerreissprobe.* Reinbek bei Hamburg 1980.
3. M. Buber-Neumann, *Milena, Kafkas Freundin.* München 1977.
4. Jacques Hamelink, *De rudimentaire mens.* Amsterdam 1968.
5. Zie bijvoorbeeld Van Maanens roman *Al lang geleden*, Amsterdam 1956.
6. Dat is het kerkhof waar Kafka begraven ligt. In De Winters *Vertraagde roman* (1982) blijkt de hoofdpersoon, een anonieme schrijver, het volgende te hebben gedaan: ‘Zeven jaar geleden had hij een bedevaart ondernomen naar het graf van Kafka, en in zijn eerste boek had hij verhalen gepubliceerd die de neerslag van die reis vormden.’
7. E.J. van Alphen, ‘Een kind droomt zich af, Postmodernistische aspecten in Een weekend in Ostende’. In: Forum der Letteren, jrg. 26, nr. 1, maart 1985.

Hanneke Eggels
Simone Signoret als schrijfster

Verstoppen filmsterren zich als zij ouder worden - Brigitte Bardot keerde definitief de camara's de rug toe; Jeanne Moreau ziet men af ten toe nog spelen in films die door vrienden gemaakt zijn - Simone Signoret speelde door en terwijl zij ouder werd, beleefde zij een glorieuze comeback als filmster.

Van 1941 tot aan de dag van haar dood, 31 september 1985, was zij La grande dame van de Franse film. Maar daarbij bleef het niet. Tot grote opwinding van het Parijse literaire leven ging zij schrijven. Tussen de bedrijven door publiceerde zij achtereenvolgens een lijvig boek vol herinneringen: *La nostalgie n'est plus ce qu'elle était* (1975), in het Nederlands vertaald onder de titel *Nostalgie is ook niet meer wat het was* (1979); een autobiografisch essay *Le lendemain, elle était souriante* (1979), in het Nederlands vertaald *De volgende morgen lachte ze weer* (1982) - en als klap op de vuurpijl verscheen in 1985 een roman van haar hand van maar liefst 500 pagina's: *Adieu Volodia*, die onlangs ook in Nederland onder dezelfde titel verscheen.

Dat Simone Signoret zich voor literatuur interesseerde, was al lang bekend. Het onderwerp van haar eindexamen filosofie in Vannes kort voor de Tweede Wereldoorlog, behandelde de definitie van de verhouding tussen hartstocht en de wil. Een onderwerp dat de lijn in haar leven zal gaan bepalen. Zo mag haar voorliefde voor het werk van *André Malraux* en in het bijzonder voor het in 1933 verschenen werk *La condition humaine*, een van de belangwekkende romans uit het Interbellum en aan E. du Perron opgedragen, eveneens opmerkelijk genoemd worden.

Haar eerste vertaling in het Frans, *Les Petits Renards*, een stuk van Lilian Hellmann, dateerde van 1962. Deze werd gevolgd door *Fièvre*, een novelle van Peter Feibelmann in 1967. Recenter, in 1981, vertaalde zij *Une saison à Bratislava* van Jo Langer.

De vreugde van het *schrijven* heeft zij daarentegen langzaamaan ontdekt zoals zij bekende in een van de vele interviews die zij gaf naar aanleiding van de publikatie van *Adieu Volodia.* In Le Monde vertelde zij altijd al te hebben gehouden van het vertellen van verhalen. Zij noemde zich een ‘raconteuse’. Toch wist ze heel goed dat een romanschrijfster zoals zij, zich aan kritiek blootstelt en vooral aan het gevaar niet serieus genomen te worden: ‘Ze amuseert zich een beetje tussen films in’, wordt er zo al gauw gezegd.

Alleen haar naam op de boekomslag is al genoeg om verkocht te worden of om ervan verdacht te worden geen letter van het boek zelf te hebben geschreven.

Met de laatste roman die dit voorjaar in Nederlandse vertaling is verschenen, ruim een half jaar na haar overlijden, heeft Simone Signoret deze verdenking voorgoed kunnen ontzenuwen.

Een nauwkeurig en uitvoerig verslag van haar interessante leven geeft Signoret in het autobiografische *Nostalgie is ook niet meer wat het was.*

Sleutelwoord voor haar leven is waarschijnlijk wel de onverzettelijkheid en de onwil tot schipperen.

Hoe kun je ook anders, zou je zeggen, wanneer je een kind van de oorlog bent. Zonder die oorlog zou de kleine Kaminker, zoals Simone Signoret heette, in haar mooie huis in Neuilly, en dochter van een briljante vertaler die van huis uit een Poolse

jood was, waarschijnlijk getrouwd zijn met een advocaat of een medicus en een heleboel kinderen hebben gekregen. Maar het is 1940 en in het Bretonse huis waar het gezin zich had teruggetrokken en van waaruit de vader naar Londen is ontsnapt, vallen de Duitsers binnen. Kaminker is niet bepaald een Bretonse naam en Simone besluit de naam van haar moeder te gebruiken en het dorp te verlaten om in het anonieme Parijs onder te duiken, echter niet voordat ze haar eindexamen filosofie in Vannes heeft gedaan. In Parijs gaat zij wonen in Avenue du Roule. De financiële gezinssituatie dwingt haar tot het zoeken van werk. Paradoxaal genoeg is het Jean Luchaire die haar aanneemt bij Nouveaux Temps, een ultracollaboraire krant, en die haar zo de gelegenheid geeft in haar levensonderhoud te voorzien.

Zij typt en beantwoordt de telefoon in een hoekje onder de trap. Op een avond in maart 1941 opent zij de deur van een café in Saint-Germain-des-Prés: Flore. Zij ontdekt daar een andere wereld: die van kameraadschap en van onontdekte auteurs en politieke vluchtelingen.

Ze weigert nog langer voor Nouveaux Temps te werken; ‘Ik vertrek hier,’ zegt ze tegen Jean Luchaire, ‘omdat ik u een ding zeg, mijnheer, u zult allemaal gefusilleerd worden.’ Later, in het bevrijde Parijs, barst de zeepbel van Flore in talloze talenten uiteen: Allégret, Prévert, Picasso, Sartre en vele anderen. Simone's carrière gaat op en neer. *La nouvelle Vague* komt en gaat, Bardot trekt zich terug, en Moreau ook, maar Signoret blijft, dank zij haar mooie gebeeldhouwde gezicht, haar intensiteit en haar talent. Aanvankelijk leefde zij met Yves Allégret, de regisseur, van wie zij een dochter kreeg, Cathérine. Tot aan de avond van de negentiende augustus 1949, als tegen half negen 's avonds op het terras van de Colombe d'Or in Saint-Paul-de-Vence Yves Montand verschijnt...

In twee dagen geschiedde er iets als een blikseminslag,

> indiscreet en niet ongedaan te maken. Hartstocht, tranen, verscheurdheid en het besef pijn te moeten doen, het onvermogen lief te hebben, wanneer men niet meer liefheeft, de twijfel, glimlachend doen alsof, terwijl men zou willen huilen, en uiteindelijk een beslissing. (*Nostalgie*)

De beslissing van haar leven, maar ook voor deze intellectuele vrouw uit Flore, een beslissende ommekeer. Met Montand ontdekt zij de werkende klasse, het politiek engagement en de music hall. Weinig geneigd tot schipperen, tekenen zij het Appèl van Stockholm en gaat Signoret in Oost-Berlijn *Moeder Courage* spelen. Het wordt hen verboden Amerika binnen te komen, maar wat kan het ze schelen? Zij verkopen l'Humanité en zijn het geweten van het internationale communisme.

Tot 1956. In november 1956 barst de Hongaarse opstand los en wordt de ontgoocheling groot. Ze gaan op tournee naar Moskou zoals al lang tevoren gepland was. Uitgebreid vertelt Signoret daarover in haar boek, over het niet-geplande diner waarbij de hoofden van het Kremlin, met Chroestsjov voorop, hen de invasie in Budapest uitleggen.

> Ze stonden ons alle vijf op te wachten op de drempel van een eetzaal die was ingericht achter de officiële toneelloge. Zij stelden zich één voor één voor en noemden hun naam, alsof wij niet wisten wie ze waren. Boelganin, trekkend aan zijn puntbaardje, overenkomstig zijn imago van goedig opaatje, Chroestsjov als lollige baas, Molotov sinister, Mikojan glimlachend en oosters, Malenkow diepbedroefd. Ze noemden hun naam, wij de onze... (*Nostalgie*)

Als de koude oorlog voorbij is en na jaren van geweigerde visa, ontdekken de Montands Hollywood. Alles is zoals in de films van voor de oorlog. Vivien Leigh geeft uitgebreide recepties, Gary Cooper staat klaar om je ten dans te vragen en Judy Garland zingt er in een hoek van de salon. Simone's revanche op Amerika wordt haar Oscar. Ze krijgt hem voor haar rol van Alice Aisgill in *Room at the Top* van Jack Clayton. Het wordt haar grote triomf. In Beverley Hills wonen de Montands in bungalow no. 20. Op no. 21 als een soort voordeurdelers met gemeenschappelijke ingang wonen ze daar met de Millers, Arthur en Marilyn Monroe. Arthur en Simone discussiëren over politiek, terwijl Montand zingt en Monroe opnamen maakt. Als Simone voor haar werk terugmoet naar Europa, staat Marilyn haar uit te zwaaien in een witte nertsjas. Terug in Frankrijk trotseert Simone alle roddels, ontvangt anonieme brieven en leest venijnigheden over de verhouding tussen Yves en Marilyn.

> Zij zal nooit weten, dat ik nooit een hekel aan haar heb gehad en hoe goed ik die geschiedenis heb begrepen die alleen ons vieren aanging en waarmee de hele wereld zich heeft bemoeid in een verwarde tijd, waarin toch zoveel belangrijker dingen aan de hand waren.

schrijft Signoret in *Nostalgie.*

La Nostalgie n'est plus ce qu'elle était wordt gepubliceerd in 1979 bij Seuil in Parijs en de reacties erop zijn uiteenlopend. Twee journalisten in een radioforum

beschuldigen haar ervan geen letter van het boek zelf te hebben geschreven. Zij klaagt ze aan wegens smaad.

In *De volgende morgen lachte ze weer...* dat zij kort na het proces heeft geschreven geeft zij een impressie:

> De heel jonge man pleitte. Hij pleitte voor zijn cliënt tegen mij die zijn cliënte niet was. Zijn klant is schrijver-schrijver. Ik ben geen schrijfster. Ik heb een boek op mijn naam staan, maar omdat mijn naam geassocieerd wordt met een ander beroep dan dat waaronder schrijvers thuishoren is het duidelijk dat ik geen schrijver kan zijn en dat is dan ook wat deze heel jonge man hier poogde aan te tonen [...] 'Nee, mevrouw, u kent de vreugden, de angsten, de koorts en het verdriet niet... tegenover een blad wit papier, de eenzaamheid van de Schrijver achter zijn tafel niet,' waren zo ongeveer de heel verdrietige woorden van deze heel jonge man.

Vervolgens beschrijft ze de vreugden, angsten, de koorts en het verdriet van een schrijfster achter haar tafel tot in de miniemste details. Het wordt een verweerschrift ten overvloede na het gewonnen proces. Dit laatste boek maakte zij tijdens de opnamen van de film *Madame Rosa*, als zij in haar buitenhuis La Colombe verbleef:

> Daar zaten we. Mijn uitrusting en ik. In het begin dacht ik dat de tafel, als door een wonder voor het raam staand, een tafel als alle tafels was. Buiten mijn weten werd dat dé tafel. De rommel die ik erop liet liggen, deed me de eerste tijd schrikken en toen ik ontdekte dat ik helemaal geen zin had er iets aan te doen, realiseerde ik me tegelijkertijd, dat ik die nodig had. Dus begon ik briefjes onder de tabulator van de machine te schuiven voor Blanche: 'Hier niet aankomen s.v.p.' Ik wist zelf niet goed of het nu echt was, of dat ik bezig was na te bootsen wat ik over mensen die schrijven had gelezen.
> (*De volgende morgen*)

Ze bewijst zo dat ze zelf kan schrijven en haar schrijfstijl ontwikkelt zich. Was zij *Nostalgie* vooral een uitvoerige vertelster, een raconteuse van het eigen levensverhaal, in *De volgende morgen* wordt zij impressionistischer. Haar laatste boek, *Adieu Volodia*, bewijst dat zij ook in staat was een kloeke roman in schema te zetten en uit te werken aan de hand van niet *uitsluitend* autobiografisch materiaal. Zij wordt een 'inveneuse'.

In een interview in Le nouvel observateur, zei Signoret over het boek dat ze na de film *Thérèse Humbert* die zij met Marcel Bluwal voor de televisie opnam, met haar nieuwe boek begonnen was. Ze had vakantie, hield niet van het massatoerisme en wilde door te schrijven het zwarte gat na een prestatie voorkómen. Ze begon met een autobiografisch verhaal in de derde persoon, dat ze

Simone Signoret

verscheurde. Ze bleek geen verhaal te kunnen verzinnen, dat van de waarheid uitging. Toen herbegon zij met een van de personen van het tweede plan, Maurice. Van hem wist ze niet eens zoveel bijzonders, maar dat bleek ze toch te kunnen verzinnen. Zo lukte het haar om een gezin, twee families en een omgeving te bedenken en te beschrijven, ook omdat ze een aantal van de personages in films gespeeld had.

In *Adieu Volodia*, zoals de roman zal gaan heten, vormt de historische figuur Petlioura, een Oekraïense tiran, een uitzondering. Zijn geschiedenis ontdekte ze in een oud boek van Henri Terrès. Petlioura was commandant van progroms in Oekraiene en Polen van 1918 tot 1921. Hij werd in 1926 in Parijs, zijn vluchtoord, vermoord door de jonge Samuel Schwarzbard.

De gezinnen uit *Adieu Volodia* zijn joden uit de Oekraïne en uit Polen. Het lot van de diaspora verenigde hen onder hetzelfde dak van het twintigste arrondissement in Parijs en in hun werk, de kledingindustrie.

De eeuwen van vervolging scheepten hen op met een fundamenteel wantrouwen, dat weer opleefde door de recente progroms en de hitleriaanse holocaust die zich profileerde in de jaren twintig en dertig, maar hun geloof weerhield hen ervan aan het slechtste te denken. De families Guttmann en Roginski leefden met hun insidegrapjes in Parijs een beetje buiten de werkelijkheid. Toch slaat de actualiteit in de levens van deze opgeruimd levende joden als een donderslag in en verdeelt de personen uit één huis naar origine. In het centrum van de actualiteit staat de eerder genoemde Petlioura. Wanneer op 26 mei 1926 de jonge Schwarzbard Petlioura in de rue Racine in Parijs afslacht, gaat er een zucht van verlichting op. Hetzelfde gebeurt wanneer de moordenaar in 1927 wordt vrijgesproken...

Maar het proces tegen de moordenaar van Petlioura eindigt niet zonder een wrede teleurstelling, een gebeurtenis door de schrijfster aan de historie toegevoegd. Eén van de getuigen à décharge is oom Volodia, een neef van de Guttmanns. Hij was door zijn familie doodgewaand na de progrom van Jitomir. Zonder dat zijn Parijse familie zijn blijde opstand uit de dood hebben kunnen vieren, vertrekt hij weer uit Parijs, omringd door de Russen, en sterft in 1929 in Siberië, waar de Sovjets inmiddels de scepter van de tsaren hebben overgenomen. Zijn Parijse familie verneemt pas in 1936 dat Volodia in Siberië is gestorven. Naar dit oord was hij door hooggeplaatste ambtenaren van de USSR als straf verbannen.

Terwijl de roman begint bij de aankomst van de vluchtelingen in Parijs in de jaren twintig, loopt *Adieu Volodia* ten einde bij de terugkeer van de overlevenden in 1945. Ondanks het feit dat Volodia maar in één scène van het boek voorkomt, geeft hij er toch zijn naam aan. Signoret zegt over oom Volodia, dat het gebeuren om hem heen haar deed denken aan een geschiedenis uit haar eigen leven met haar nicht uit Bratislava in Praag.

> Men had het zo geregeld, dat wij elkaar niet konden treffen. Terug in Parijs ontdekte ik, dat zij ons had willen spreken, om ons te zeggen dat mij neef in de gevangenis zat.

Waarom dus de titel *Adieu Volodia*? Omdat men niets vertelt, niets hoort, maar zwijgt. Voor Signoret is Volodia het symbool van de onderdrukking en het geheim.

Het is interessant hier te signaleren dat haar politieke opvattingen m.b.t. het communisme sinds 1956 gewijzigd zijn. Uit *Nostalgie* wist de lezer al dat zij met

Chroestsjov en andere hooggeplaatsten had gedineerd in een tijd waarin zij er wellicht beter aan had gedaan zich afzijdig te houden - met *Adieu Volodia* biedt zij hiervoor geen excuses aan, maar zij repareert wat hersteld moest worden.

De cover beeldt La gare de l'Est af, waarvan de glazen wanden een welkom lijken te zijn, maar met de deformatie van dat cliché en van de herinnering zou het net zo goed kunnen gaan om het besneeuwde vooraanzicht van een kamp.

Dit illustreert bovendien de hele roman. Haar personages leven als mensen die uitstel hebben gekregen. De herinnering is hun enige wapen.

De roman laat in de herinnering een beeld van patchwork achter, net alsof de schrijfster in het filmspel verwikkeld was tijdens haar werk. Geen wonder voor een vrouw die veertig jaar film achter zich had. Tientallen beroepsvertellers mogen hopen een dergelijke roman te schrijven. Het is een populaire roman in de letterlijke betekenis van het woord: voor het volk verstaanbaar. Dus niet een literaire topper voor de bestsellerslijst, maar populair omdat het eenvoudig en zorgvuldig de geschiedenis vertelt van mensen, die zich er niet om bekommeren of ze populair gevonden worden.

Verdient Simone Signoret die in een veelbewogen leven ook nog kans ziet drie boeken te schrijven de kwalificatie schrijfster? Zonder enige twijfel. Schrijven kan ze, al had ze de pen ook wel eens mogen gebruiken om te schrappen.

Is ze met dit oeuvre nu een dubbeltalent, zoals wij - om dicht bij huis te eindigen - Lucebert kennen als dichterschilder? Of is zij een dubbeltalent als W.F. Hermans die als schrijver-fotograaf dank zij zijn naam als schrijver ook als fotograaf bekend wordt en in het Stedelijk museum te kijk hangt. Zijn foto's zijn niet even goed als zijn boeken en zo zijn Simone Signorets boeken niet even goed als haar filmrollen, al blijft het interessant om ervan kennis te nemen.

Literatuur

Simone Signoret: *Nostalgie is ook niet meer wat het was.* 5e dr. Uitg. M. Muntinga Amsterdam 1985.

Simone Signoret: *De volgende morgen lachte ze weer...* 1e dr. Uitg. De Arbeiderspers Amsterdam 1982.

Simone Signoret: *Adieu Volodia.* 1e dr. Uitg. De Arbeiderspers Amsterdam 1986.

Didier Sandre: *Simone Signoret.* Solar Paris 1981.

Theo de Jong
De Jonge en de dood

'European literature of the last seventy years annotates the decline of the West,' heeft toneelschrijver, regisseur en filmmaker David Hare eens geschreven. Toch kunnen de 'annotaters' op een warme belangstelling rekenen. Schrijvers als Kafka, Céline, Beckett, Orwell zijn idolen geworden van een cultuur die zij als ten dode opgeschreven beschouwden. Ook in de jaren zestig, toen de welvaart een hoge vlucht nam en de verzorgingsstaat in het leven werd geroepen, verminderde de kritiek niet. Integendeel, het leek wel of de welvaart haar voedde. Nu we ondanks de onverminderde welvaart onszelf lelijk in de nesten hebben gewerkt, lijkt al die kritiek van toen haast een self-fulfilling prophecy. 'Wat gij in mij veronderstelt, doet gij in mij ontbranden,' schreef Nietzsche, die ook al de mens zoals wij die kennen ten einde zag lopen. De Westerse mens is blijkbaar taaier dan de onheilsprofeten denken. Zij zelf trouwens ook.

Kritiek is een levensbehoefte. Er zijn in de loop der tijden hele instituties ontstaan, waarin de kritiek in een zowel voor bekritiseerders als bekritiseerden aangename vorm kon voorbestaan. De literatuur is daar een van. Een ander kritiekinstituut waarin de prettige vorm een conditio sine qua non was, was dat van de hofnar. De hofnar stond buiten de regels van het gewone leven en kon kritiek spuien die een gewoon burger de kop zou hebben gekost. Voorwaarde was, dat hij zijn kritiek in een leuke, verrassende vorm bracht. Juist vanwege die vorm werd onderstreept, dat hij buiten de normale regels van de maatschappij om opereerde, of, om met Wittgenstein te spreken, dat hij een ander taalspel speelde.

Wat voor invloed de nar vroeger had op het reilen en zeilen van de staat is niet na te gaan. Maar dat sommigen zeker invloed hebben gehad, valt niet alleen af te leiden uit het feit, dat zij zich een kritiek konden permitteren die geen enkele andere onderdaan des konings was toegestaan, maar ook uit het feit, dat zij geregeld toegang tot de koning hadden, vaak meer dan degenen die tot taak hadden de opdrachten van de koning uit te voeren.[1.] Sommige narren bereikten een aanzienlijke welstand en het ligt voor de hand om aan te nemen, dat dit gepaard ging met enige invloed. Betaling is een vorm van erkenning, degene die betaalt erkent, dat hetgeen hem wordt geleverd goed is.

Moderne monarchen hebben geen macht meer en geen nar meer. De macht is verdeeld over verschillende instanties en zo heeft ook de nar zich opgesplitst, als een pantoffeldiertje dat met zijn tijd mee gaat. De nar is zijn vaste stek, het hof, kwijtgeraakt, maar heeft er zaaltjes, theaters en studio's voor in zijn plaats gekregen. En een nieuwe vorst: het publiek. De klant blijft koning. De afsplitsingen van de nar zijn echter nog altijd herkenbaar. Te zamen vormen zij een instelling: het cabaret.

Omdat het publiek wat breder van samenstelling is dan het hof, groeiden de afsplitsingen van de pantoffelnar steeds verder uit elkaar. Sommige geavanceerde narren zijn zelfs nauwelijks meer leuk. Bij Lenny Bruce, bijvoorbeeld, waren het hekelen en de kritiek zo serieus geworden, dat er nauwelijks meer plaats was voor de lichtvoetigheid van de humor. Aan de andere kant zijn er narren, zoals Toon Hermans, die aan het brengen van een boodschap of kritiek een broertje dood hebben. Verder zijn er nog gespecialiseerde types zoals Bob Hope, die hun teksten zelf niet

bedenken, maar ze alleen nog maar brengen, de boodschappenjongens van de humor. In vergelijking met de nar van vroeger heeft de moderne nar meer mogelijkheden om bij zijn werkgever annex klant in het gevlei te komen: interviews (krant, radio, televisie), andersoortige optredens, bijv. voor liefdadigheidsacties, uitreiking van prijzen e.d. en, last but not least, schandalen. De rel rond ‘Beeldreligie’ maakte het hele team van ‘Zo is het’ beroemd. De artiest mag zijn vijanden dankbaar zijn voor hun vijandschap. In dankbaarheid jegens de senator die het ‘ezeltjesproces’ tegen hem aanspande noemde Gerard van het Reve het huis dat hij zich dank zij de plotseling gestegen verkoop van zijn boek kon aanschaffen ‘Huize Algra.’ ‘Niet bedoeld, maar mooi meegenomen,’ om met Freek de Jonge te spreken.

De geeuwhonger van de publiciteit is tot op zekere hoogte te manipuleren. Publiciteit voedt zichzelf. Een interview in het ene medium is voor het andere medium geen reden om dan van een interview af te zien, het is juist een reden om het ook te doen. Het doet er weinig toe waar het om gaat. Ook een flop heeft publiciteitswaarde. Een artiest die zijn schaamtegevoel opzij zet kan alles exploiteren. ‘Frappez, frappez toujours,’ luidt de ijzeren wet van de reclame.

Freek de Jonge is een voorbeeld van een artiest met een tweesporen beleid. Enerzijds de optredens in het theater, voor radio en televisie, op straat, anderzijds de talloze interviews, krantestukjes en andere manieren om in de publiciteit te blijven, zoals het presenteren van t.v. programma's (Denkbeeld, Holland Festival) en het verschijnen op publiciteitsgevoelige plaatsen (opening van de Stopera). Het feit dat zijn film *De kkkomediant* gekraakt werd was geen reden om af te zien van interviews, integendeel: bij Sonja Barend, in Elsevier en de Haagse Post, allemaal in één week tijd. Die interviews waren niet bedoeld om zijn film te verdedigen of de kritiek aan te vallen; hij liet alle kritiek links liggen. Vooral het inter-

view met de Haagse Post was een mooi voorbeeld van het nut van het overbodige: hierin werden praktisch dezelfde dingen besproken als tijdens het vijf uur durende interview voor de VPRO-radio, maar die herhaling was blijkbaar noch voor de geïnterviewde noch voor de interviewer een bezwaar.

Maar publiciteit is en blijft een afgeleide. De populariteit van Freek de Jonge is ontstaan omdat hij iets te zeggen had wat mensen wilden horen. Al dient hierbij aangetekend te worden, dat hij bekend is geworden via Neerlands Hoop en dat in die eerste jaren de muziek, Bram Vermeulen dus, zeker een belangrijke rol heeft gespeeld. Tussen dat wat de artiest zegt en wat het publiek hoort zit enige speling. Bij iedere vorm van communicatie vindt nu eenmaal een zekere vervorming plaats en een theatervoorstelling, waarbij beeld en geluid soms een eigen weg gaan, kan die speling zowel vergroten als verkleinen. Freek de Jonge is door zijn snelheid van spreken en zijn soms duistere verhalen niet altijd makkelijk te volgen. Er zijn gevallen waarin hij onmogelijk helemaal begrepen kan zijn, zoals ik in het vervolg hoop aan te tonen. Maar ik wil me hier bezig houden met wat hij zei, uitgaande van de teksten zoals die gepubliceerd zijn, al zal er af en toe een uitstapje naar de theatrale vormgeving nodig zijn. Dit is dus maar één aspect van het hele verhaal. Literatuurwetenschap is geen wetenschap, heeft Karel van het Reve betoogd. Maar als het goed is, is het wel literatuur; zie bijv. zijn *Geschiedenis van de Russische literatuur.*

In de loop der jaren zijn de programma's van Freek de Jonge zich steeds meer volgens een bepaalde formule gaan ontwikkelen. In het interview voor de VPRO-radio zei hij zelf, dat in ieder programma de keren dat er gelachen werd en de stiltes waarschijnlijk op hetzelfde tijdstip vielen. Vaste onderdelen van de formule waren traditionele grappen of moppen, cabaretgrappen, d.w.z. hekelende opmerkingen over hooggeplaatste personen, een absurd en vaak onsmakelijke verhaal, een parabel en een doorlopend verhaal dat alle onderdelen bij elkaar hield. Het belang en de omvang van die elementen varieerden, maar ze waren praktisch iedere keer allemaal aanwezig. In de loop der jaren is die formule verstard. Programma's als *De komiek* en *De tragiek* bevatten meer verschillende elementen dan de latere, met name andere personages. De speelruimte werd steeds kleiner. Andere personages werden niet meer gespeeld, maar slechts door de verteller aangeduid. Aan het eind was de verteller alleen nog maar zichzelf, opgesloten in de eenzaamheid van zijn rol.

Een van de meest kenmerkende verschillen van de theaterprogramma's van Freek de Jonge zowel met die van Neerlands Hoop als met die van andere cabaretiers is, dat de eerstgenoemde bijeengehouden worden door de rode draad van een verhaal. Dat verhaal is meestal een soort ‘queeste’ naar iets of iemand die een bijzondere, haast metafysische betekenis heeft, zoals de speurtocht naar de Heilige Graal. In *De tragiek* probeert de hoofdpersoon toegang te krijgen tot zijn gek geworden pleegbroer, die in een gesticht zit. In *De mars* gaat de hoofdpersoon op zoek naar zijn vader, die van huis is weggelopen. In *Stroman & trawanten* wordt de jeugdige hoofdpersoon om een boodschap gestuurd, die hij onderweg vergeet, waarna hij in de rest van zijn leven telkens maar boodschappen blijft overbrengen, gedoemd zijn vergeetachtigheid te herhalen. In *De bedevaart* zoekt de hoofdpersoon weer naar zijn vader, nu echter niet letterlijk, maar figuurlijk: na zijn vaders dood probeert hij zich met hem te identificeren, hem zelfs te overtreffen. Het doel is dus telkens iets onbereikbaars,

hetzij onbereikbaar in de dood, hetzij onbereikbaar in het verleden, hetzij allebei tegelijk. Het gezochte is gesitueerd in het niets.

Een mooie conclusie. Maar is die niet wat voorbarig? Moeten we niet eerst een veel fundamentelere vraag beantwoorden, namelijk: meent de komediant wat hij zegt? Identificatie met de dode vader... Is dat geen grapje? Bedoelt hij niet iets anders, het tegenovergestelde, bijvoorbeeld, zoals men ook bij ironie het tegenovergestelde zegt van wat men bedoelt? De vraag lijkt makkelijk te beantwoorden. Immers, bij ironie begrijpt de aangesprokene heel goed wat de spreker bedoelt, achter de uitgesproken woorden verstaat hij de onuitgesproken betekenis. Humor is een proces dat van codes gebruik maakt die zowel de spreker als de aangesprokene kennen. Het is te vergelijken met een gesprek tussen een Nederlander en een Zweed in het Engels, als ze dat goed beheersen.

Freek de Jonge

Maar dat is een al te makkelijk antwoord. Humor is een

uiterst complex proces en hoe complexer het proces hoe groter de kans op vergissingen en misverstanden. Hoe vaak gaat ironie niet de mist in, als je iemand niet goed kent. Zijderveld heeft in *Sociologie van de zotheid* het belang van de sociale context onderstreept. Wat in de ene groep of situatie leuk wordt gevonden, wordt heel vaak in een andere groep of situatie niet leuk gevonden. Dit gaat zelfs zo ver, volgens Zijderveld, dat wanneer bijvoobeeld een paar mannen in een café aan een tafeltje grappen zitten te maken, iemand aan een ander tafeltje niet gauw mee zal lachen, ook al heeft hij dezelfde sociale achtergrond en deelt hij hun gevoel voor humor. De grap trekt een cirkel rondom de lachers, en misschien zelfs een omheining.

Dit probleem brengt zijn eigen oplossing met zich mee. Want in het theater staat er inderdaad een omheining rondom de lachers. Voorafgaande aan de voorstelling heeft er een selectie plaats gevonden. Wie Freek de Jonge leuk vindt, gaat niet naar André van Duin en omgekeerd. Soms overlappen de verschillende publieksgroepen elkaar, wanneer de artiesten niet veel van elkaar verschillen, zoals bijvoorbeeld Freek de Jonge en Youp van 't Hek, maar over het algemeen heeft iedere artiest zijn eigen publieksgroep.[2.] Die twee begrijpen elkaar.

Er vindt niet alleen een selectie van het publiek plaats, maar ook een selectie van het gebodene door het publiek. Zowel Toon Hermans als Freek de Jonge hebben verklaard, dat hun programma in samenspraak met het publiek ontstaat en dat zij reageren op reacties uit de zaal. Beide artiesten hebben in het beginstadium van de toernee slechts een globaal idee van waar ze het over zullen hebben. Dat idee wordt geleidelijk uitgewerkt en bijgeschaafd tot alle onderdelen op een gegeven moment hun uiteindelijke vorm en plaats hebben gekregen - als ze die krijgen. Toon Hermans heeft gezegd[3.], dat er soms onderdelen zijn waar hij aan blijft schaven, tot het einde van de voorstellingenreeks aan toe. Dank zij die speelruimte houdt iedere voorstelling een zekere mate van spontaniteit en gaat de rek er niet uit.

Maar tegelijkertijd behoudt daardoor ook het publiek zijn invloed tot het einde aan toe. Het publiek kan te allen tijde bepaalde onderdelen afremmen of stimuleren. Freek de Jonge: ‘Die shows ontstonden empirisch. De zaal stuurde.’[4.] Dat houdt tevens in, dat pogingen om het publiek tot andere gedachten te brengen, te confronteren met zijn eigen reacties, of op het verkeerde been te zetten, zoals Freek de Jonge in zijn eerste programma's nogal eens probeerde, geen zin hebben. ‘De waarheid kan nooit groter zijn dan het verstand waar ie doorheen moet.’ *(De komiek)* Het publiek denkt wat het bereid is te denken en als het zich op een ander been laat zetten is het, omdat het ene been moe wordt. ‘Flauwe grappen, maar noodzakelijk om de aandacht van een bourgeois publiek gevangen te houden.’ *(De tragiek)* Zo is het maar net. Het publiek bepaalt waar de grenzen van geïnteresseerdheid en verveling liggen. Na deze constatering heeft Freek de Jonge flauwe grappen allerminst gemeden. Het publiek verwijten, dat het komt om ‘een avondje uit’ te zijn en om te lachen is net zoiets als een hond verwijten, dat hij blaft en niet miauwt.

Dit alles heeft betrekking op de vorm. De artiest stelt proefondervindelijk vast welke dingen het publiek leuk vindt. Maar weet hij ook waarom het publiek die dingen leuk vindt? Waarom hij zelf bepaalde dingen leuk vindt en andere niet? Wat is humor eigenlijk? Op dit punt maken de humoristen zelf ons niet veel wijzer. Bomans heeft eens gezegd: Humor is overwonnen droefheid. Hoe beperkt deze definitie is, blijkt vooral als je hem omdraait: overwonnen droefheid is humor. Humor

kan geboren worden uit overwonnen droefheid, maar er kunnen ook heel andere motieven aan ten grondslag liggen. Van die motieven zijn vaak noch de komiek noch de lachers zich bewust. Helmuth Plessner: ‘Het onpeilbare van het komische als zodanig mag daarbij niet tot het bewustzijn doordringen.’[5.] Om die verborgen motieven te achterhalen zullen we ons tot filosofen en psychologen moeten wenden die daar een boekje over hebben opengedaan. Als je dat boekje leest, kun je je voorstellen, dat humoristen het liever dicht laten.

In 1900 heeft Henri Bergson een verhandeling over het lachen gepubliceerd, *Le Rire*, die ook nu nog zeer verhelderend is. Bergson beschouwt het lachen als een akelig trekje van de mens. Hij vergelijkt het met zeeschuim, dat licht is en sprankelt, maar dat, wanneer je het onderzoekt, eigenlijk niets inhoudt en een bittere smaak achterlaat. Het lachen is een methode van de gemeenschap, zegt hij, waarmee men fouten, onhandigheden en afwijkend gedrag van individuen probeert te corrigeren. Tijdens het lachen is het gevoel tijdelijk uitgeschakeld. (Na hem zal Freud dit beamen, terwijl voor hem Schopenhauer ook al op de nauwe band tussen humor en verstand heeft gewezen.) Het lachen vernedert en degene om wie gelachen wordt is er bang voor. Bergson noemt het niet, maar het uitlachen bij kinderen is een duidelijk voorbeeld van deze gevreesde methode om hen die afwijken tot aanpassing te bewegen. Een humorist is een moralist vermomd als wetenschapper, volgens Bergson, die met het ‘wetenschappelijke’ doelt op de concrete, alledaagse details waar een humorist graag mee werkt. Je denkt onwillekeurig aan de bal gehakt van Toon Hermans, tegelijk een goed voorbeeld van een zogenaamd onschuldige grap, die echter wel degelijk iets zegt over het probleem van gedrag - iemands onhandigheid tijdens een banket - en het in dit geval verdedigt. Hermans is niet zo vrijblijvend als hij voorgeeft. De Jonge daarentegen pretendeert zelfs niet vrijblijvend te zijn. ‘Als moralisten lullen zijn, ben ik een lul,’ zingt hij in *De komiek.*

Hermans' gegoochel met de bal gehakt lijkt op het eerste gezicht in tegenspraak met Bergsons theorie, dat humor afwijkend gedrag probeert te corrigeren. Maar normen verschillen per groep. In een pluriforme maatschappij, waar iedere sociale groep zijn eigen vorm van amusement heeft, kan de humorist kiezen voor welke levenshouding hij het opneemt en welke hij belachelijk maakt. Hermans' grap is gemaakt vanuit de optiek van de gewone man, die zelden of nooit een plechtig banket heeft bijgewoond, zich verbaast over taalkundige eigenaardigheden als ‘aanzitten aan het banket’ en die al dat vormelijke gedoe maar overdreven vindt. Niet het gedrag van de gewone

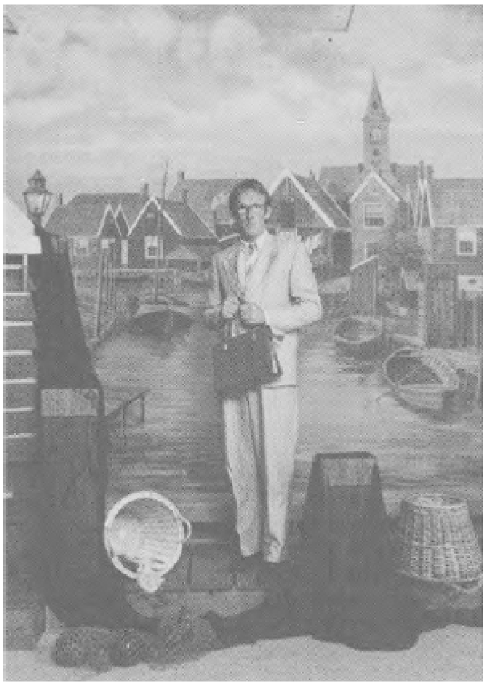
man wordt als afwijkend gezien, maar dat van degenen die gewend zijn om aan te zitten aan een banket. Normen verschillen bovendien per tijd. Molière maakte in veel van zijn stukken dokters belachelijk. Dat zul je in het moderne cabaret niet meemaken. Molière dreef echter nooit de spot met vorsteljke personen, terwijl Freek de Jonge de naam van Pieter van Vollenhoven maar hoeft te noemen en de zaal lacht al. Om wie gelachen wordt en om wie niet heeft te maken met macht, niet zozeer maatschappelijke macht (Wim Kan dreef ongestraft de spot met hele kabinetten) als wel met persoonlijke macht. Molière was voor het behoud van zijn baantje en misschien zelfs zijn leven van het hof afhankelijk, wij zijn voor het behoud van onze gezondheid van dokters afhankelijk. Bergson besteedt ook veel aandacht aan de techniek van de humor. Hij bespreekt methodes als herhaling, inversie en wat hij noemt 'de wederkerige interferentie van series,' waarmee hij bijvoorbeeld het spelen met letterlijke en figuurlijke betekenissen bedoelt. Ook Freud besteedt in *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905) veel aandacht aan de techniek van de grap, maar bij hem is het onderzoek naar de techniek ingebed in het onderzoek naar de diepere bedoeling. Bergson had al gewezen op de overeenkomst tussen de techniek van de grap en de techniek van de droom en uiteraard signaleert ook Freud deze overeenkomst. *(Der Witz* verscheen vijf jaar na *Die Traumdeutung*). Volgens Freud is bondigheid een van de eerste vereisten voor een grap. De grap snijdt, vaak met behulp van een woordspeling, de weg van een lang verhaal of een uitgewerkte vergelijking af en die besparing levert hem een zekere bevrediging op. Freud heeft een iets minder sombere kijk op grappen dan Bergson. Hij onderscheidt naast 'tendentieuze' grappen ook onschuldige. De tendentieuze, d.w.z. grappen met een bepaalde 'Tendenz' of bedoeling, verdeelt hij in twee categorieën: de vijandige en de obscene. De vijandige komen ongeveer overeen met datgene wat Bergson als het wezen van de humor ziet, terwijl de obscene volgens Freud gelijkgesteld kunnen worden met pogingen tot verleiding, namelijk van een niet aanwezige vrouw. Zowel de obscene als de vijandige bevredigen een behoefte die zich vanwege de sociale conventies niet heeft kunnen uiten. Het is een manier om de onderdrukkende werking van de maatschappelijke normen te omzeilen.

Hier schijnen wij op een belangrijk verschil tussen Bergson en Freud te stuiten. Volgens Bergson is de grap een poging om iemand, of een bepaalde vorm van gedrag weer binnen het maatschappelijke gareel te brengen en zo de harmonie te herstellen, volgens Freud is de tendentieuze grap een poging om zich via de verbeelding voor even aan het maatschappelijk gareel te onttrekken. Maar die tegenstelling is slechts schijnbaar. Ook voor Freud onttrekt men zich slechts aan het ene gareel om zich vervolgens in een ander, harmonieuzer gareel te voegen, namelijk, de gelukkige kindertijd, toen de wereld niet groter was dan de moederborst en het bewustzijn nog te wazig om het anders zijn van andere mensen te kunnen ontwaren. Voor Freud met zijn idée fixe omtrent het paradijselijk begin van de mens is alles op het verlangen naar die tijd terug te voeren, naar de tijd van voor de maatschappelijke geboden en verboden. Daarin speelt dan ook de bondigheid van de grap, het vermijden van omwegen en ballast, een rol, omdat ook dit een herinnering is aan de tijd dat de werkelijkheid nog eenvoudig was. Is dat zo? Zoeken we harmonie? Is conflict, verandering, niet juist de essentie van het menselijk bestaan? De vraag stellen is hem beantwoorden. Dat had Freud ook wel door, maar het duurde een tijd voor hij ertoe kwam om in zijn systeem daar een plaats voor in te ruimen. In *Jenseits des*

Lustprinzips (1920) erkent hij, dat hij lange tijd niet heeft geweten hoe hij het destructieve in de mens, de neiging om de harmonie kapot te maken, moest plaatsen. Ten slotte verhief hij het tot een levensprincipe, de tegenhanger van de seksualiteit en noemde het de doodsdrift. Tegenover het seksuele, dat verenigen wil, bevrediging en harmonie, staat de doodsdrift, die scheiden wil, vernietiging, dood. Toch houdt ook de doodsdrift een verlangen naar harmonie in, alleen via een andere weg, namelijk, de harmonie van het niets. In de dood is er geen conflict meer. Niet voor niets noemt men het de eeuwige rust.

Van Freud naar Freek il n'y a qu'un pas. Het thema van de dood komt bij Freek de Jonge veel voor. Was bij Neerlands Hoop de preoccupatie met ziekte, ongelukken en dood al een opvallend kenmerk, in zijn eigen programma's legt Freek er nog een schepje boven op. In *De komiek* staat de stervende vader centraal; niet allen wordt er veel over hem gesproken, hij verschijnt ook zelf ten tonele. In *De tragiek* speelt een dode baby in een kinderwagen een belangrijke rol. Het aantal verwijzingen naar de dood is in dit programma bijzonder groot. *De mars* is opgehangen aan de zoektocht van een zoon naar zijn vader, die blijkt te zijn overleden; voor zijn dood is de vader vereeuwigd door een schilder en hem treft de zoon stervende aan. Aan het slot wordt de hoofdpersoon door geweerkogels gedood. *De mythe* speelt zich voor een deel af in een geheimzinnig, donker kasteel, waar de hoofdpersoon een stoet van beroemde doden ziet lopen, Jezus, Martin Luther King, John Lennon, e.a. We bevinden ons hier dus in het dodenrijk. Opvallend is, dat deze beroemde doden gevolgd worden door zelfmoordenaars, waardoor de suggestie wordt gewekt, dat de manier van leven van Jezus, Martin Luther King e.d. ook een vorm van zelfmoord is geweest. In ditzelfde programma zit ook een verhaal over het sterven van de grootvader, gezien door de ogen van zijn kleinzoon, die hem zonder het te weten naar de andere wereld helpt - waarbij we dit ‘helpt’ letterlijk moeten opvatten. In *Een verademing* wordt het sterven van de grootmoeder beschreven. Dit alles weerspiegelt niet alleen maar een preoccupatie met de dood, want die kan ook uit een sterke behoefte tot leven voortkomen. Er spreekt meer uit, namelijk, een verlangen naar de dood. Of, om in Freuds terminologie te blijven, doodsdrift. Vooral in *De bedevaart*, Freeks laatste programma, blijkt dit duidelijk. De hoofdpersoon wil zich identificeren met zijn dode vader, die zich opzettelijk door een leeuw heeft laten verslinden. Er zijn natuurlijk maar twee manieren om met een leeuw samen te smelten: opgevreten worden of opvreten. De zoon wil

het anders, beter doen. Hij verenigt zich op haast mystieke wijze met een leeuw die hij getemd heeft. Maar de samensmelting mislukt, de leeuw wordt gedood, de mens blijft over. Dit niet-sterven wordt gezien als een bittere nederlaag: 'Ik heb mijn talent verloochend. Ik heb mijn gaven verkwanseld, maar ik zal boete doen.' En terwijl hij als een bedevaartganger de decortrappen op kruipt, de dode leeuw aan de staart met zich mee trekkend: 'Kom, dames en heren, gaat u naar huis. ( ) Dit is nu niet bepaald het stralende hoogtepunt van mijn carrière. ( ) Maak dat u weg komt! Pottekijkers, sodemieter op!' Duidelijker dan ooit klinkt in dit programma de wil om dood te zijn door, of, om het religieuzer te zeggen, bij de dode(n) te zijn.



Freek de Jonge

Een dergelijke conclusie lijkt ongerijmd, zeker in het licht van de hiervoor besproken inbreng van het publiek in het programma. Gaat men een avondje uit om met doodsdrift geconfronteerd te worden? Het antwoord kan niet anders luiden dan: ja. Net zo min als de aggressieve component van de humor door de lachers zelf wordt ervaren, zijn de bezoekers van een dergelijk programma zich bewust van de verbale bevrediging van hun doodsdrift. Het onbewuste is geen uitvinding van Freud, al duizenden jaren hebben filosofen gewezen op het bestaan van krachten in ons die wij niet kennen. In onze moderne cultuur is de manifestatie van doodsdrift niets ongewoons. We zijn al lang gewend aan het werk van Samuel Beckett, waarin aftakeling en dood op de voorgrond staan. Beckett beschrijft een wereld waar hoop niet meer dan een vage herinnering is. Ook een meer recente toneelschrijver als Heiner Müller, die momenteel sterk in de belangstelling staat, houdt zich bezig met dood en verval op een manier waaruit zowel afkeer als fascinatie spreekt.

Er heet een taboe te rusten op de dood, maar dat betreft hoofdzakelijk de reacties van de nabestaanden, zoals bijvoorbeeld in rouwadvertenties[6]. Niet de dood is taboe, maar het verdriet. Het verminderen van de verbale uitingen met betrekking tot de dood wordt meer dan gecompenseerd door visuele verwijzingen naar de dood. Avond aan avond spuugt de televisie ons de dood in het gezicht. Het journaal kijkt niet op

een lijk meer of minder. Hoe lang geleden is het al, dat in de film Africa Addio een echte executie te zien was? Hoe vaak hebben we die brandende monnik in Saigon al niet gezien. Nee, de dood is bij ons kind aan huis.

En, last but not least, we zijn ons er maar al te zeer van bewust, dat we leven onder een zwaard van Damocles. Het wapentuig dat we produceren en voor gebruik gereed houden kan zich ieder moment tegen ons keren. Ons leven speelt zich af in een schizofreen perspectief. Terwijl de bestaanszekerheid van ieder individu groter is dan ooit, is de bestaanszekerheid van de mensheid als geheel kleiner dan ooit. Voor het eerst in de geschiedenis is het verdwijnen van de menselijke soort een reële mogelijkheid. In het verleden kon iemand altijd nog denken, dat hij, als hij maar slim was, sterk, gezond, gevaren en ziekten wel het hoofd zou kunnen bieden. Nu zijn deze persoonlijke kwaliteiten in het licht van de mogelijke vernietiging van nul en generlei waarde. 'Vluchten kan niet meer.' Voortdurend wordt de nadruk gelegd op onze persoonlijke ontwikkeling, persoonlijke capaciteiten, persoonlijke inzet. En iedere dag horen we hoe het zwaard boven ons hoofd geslepen wordt.

Dat zijn argumenten van buiten. Laten we tot het werk van Freek de Jonge terugkeren om te zien of we daar nog meer argumenten voor deze stelling kunnen vinden. Wanneer wij de preoccupatie met de dood in zijn werk interpreteren als doodsdrift, worden ineens de diverse verwijzingen naar zelfmoord, vaak en passant, midden in een ander verhaal, duidelijk. Bijv.: 'Die spoorwegstaking vond ik minder leuk. Eerst dacht ik: Spoorwegstaking, zou er wat aan de hand zijn? Maar 't ging alleen maar om geld dit keer. Ik wou net die dag zelfmoord plegen. Ik sta daar op dat perron. Dat duurt en dat duurt. En tochtig! Je zal nog kou vatten op de dag dat je zelfmoord gaat plegen.' *(De openbaring)* Daarna gaat het verhaal verder over de NS en over bezuinigingen. In *Stroman*: 'Vermoorden, kon ik mezelf maar vermoorden.' En: 'Hoe lang moet ik nog blijven leven?' In *De mythe*: 'Je leeft tenslotte om de dingen die je niet weet. Je leeft niet om wat je weet. Om wat je weet zou je je gelijk je polsen doorsnijden of een kogel door je kop jagen.' En zo zou ik nog wel even door kunnen gaan, om met de komiek zelf te spreken.

Nu zou je kunnen veronderstellen, dat dergelijke opmerkingen en verzuchtingen niet zo veel gewicht in de schaal leggen en dat ze in het geheel van het programma maar een klein onderdeeltje zijn. Zijn het niet de andere tendenzen die overheersen? Dat lijkt mij niet het geval. Niet alleen is het aantal verwijzingen naar de dood groot, de

verhalen over dood en zelfmoord nemen ook veel ruimte in. En het sterven van familieleden wordt behandeld met een consequentheid alsof het om het afwerken van een zwarte lijst gaat: moeder, vader, opa, oma. Bovendien krijgt de dood vaak een prominente plaats in het programma (aan het slot of aan het begin). Ook de theatrale vormgeving verwijst er bij herhaling naar (waarover straks meer).

Er rest nog een ander bezwaar: gaat het hier niet om doods*angst* in plaats van doods*drift*? In *Stroman* zegt hij immers: 'sindsdien heeft doodsangst mijn leven bepaald.' Doodsangst is eveneens een preoccupatie met de dood, maar vanuit een verlangen om in leven te blijven. We kunnen de argumenten splitsen in externe en interne. Wat de externe betreft: het is nog maar de vraag of doodsangst en doodsdrift wel zo nauwkeurig te onderscheiden zijn. Freud heeft in zijn *Traumdeutung* betoogd, dat emoties in het onderbewuste leven vaak met angst zijn beladen, wanneer ze er in slagen zich een weg naar het bewustzijn te banen. We zien de vermenging van verlangen naar en angst voor de dood bijvoorbeeld duidelijk in Hamlets beroemde monoloog 'To be or not to be'. En waarom is die monoloog zo beroemd? Het is een bekend verschijnsel, dat datgene wat angst aanjaagt tegelijk aantrekkingskracht kan uitoefenen. 'De afgrond lokt.' *(De mars*). Wie hoogtevrees heeft zal niet gauw op de rand van een afgrond gaan staan, maar mocht het eens voorkomen, dan loopt men het risico dat de angst bewerkstelligt hetgeen zij wilde vermijden.

Wat de interne argumenten betreft: Freek de Jonge spreekt duidelijke taal. De verwijzingen naar zelfmoord, iets wat men nu eenmaal zelf doet, kunnen niet anders opgevat worden dan als een verlangen naar de dood. 'Vermoorden, kon ik mezelf maar vermoorden.' Dat is geen angst meer, dit gaat verder. Als het al uit angst geboren is, is het een vlucht voorwaarts. Het is als de vlucht van de tuinman in het bekende gedicht van Van Eyck, 'De tuinman en de dood', maar nu bewust. Bij De Jonge ziet de ik-figuur de dood staan en neemt meteen een enkele reis Isfahan, wetend wie hij daar zal treffen.

In één geval is de dood niet alleen een optie voor de hoofdpersoon, maar wordt hij als een benijdenswaardige toestand iedereen aangeraden. In *De openbaring* vertelt Freek een verhaal over een jongen die een kistje krijgt. 'Laten we hem Prana noemen.' Waarom deze vreemde naam? Freek geeft geen verklaring. Prana is een begrip uit de Veda en tegenwoordig is het ook de naam van een tijdschrift dat zich bezig houdt met het occulte. In de Veda betekent Prana wind, adem, maar ook levensbeginsel. De Franse vertaling waar ik over beschik gebruikt de meerduidige term 'souffle'. Prana komt dus dicht bij het Griekse psyche, dat zowel adem als ziel betekent. Prana is een godheid. In de Vedantische godenwereld zijn de begrippen niet scherp omlijnd. Prana is tevens meester over alle dingen, zowel over het leven als over de dood. 'Prana is de dood, Prana is de koorts ( ). Het is Prana die in de bovenwereld het wezen plaatst dat de waarheid zegt.' (Atharva Veda 11.4)

In Freeks verhaal krijgt Prana een kistje dat een geheim bevat. Prana kent het geheim niet, maar hij weet het wel te exploiteren door andere mensen er nieuwgierig naar te maken. Het kistje houdt hem in zekere zin in leven. Op een dag, als hij van huis is, wordt het kistje geopend door een politicus. Het is leeg. Prana 'ziet het kistje, dat gisteren nog alles voor hem was, nu opeens niets blijkt te zijn.[7.] Hij realiseert zich dat noch binnen noch buiten het kistje enige verandering heeft plaatsgevonden. Je zou dus kunnen stellen, denkt hij, dat alles gelijk is aan niets. Dat het leven niet alles of niets is, maar dat alles niets is en niets alles.' Vervolgens trouwt hij een vrouw

die hij al eerder ontmoet heeft, maar die toen vertrok, omdat hij haar zijn geheim niet wilde openbaren. Zij heeft ook een kistje, zegt ze. ‘Op dit kistje past een sleutel.’ Ze raakt zwanger en ze krijgen een kind. Tien jaar later opent het kind het kistje en haalt er een briefje uit, waarop Prana indertijd zijn ontdekking heeft neergeschreven:

> Alles is gedaan
> niets helpt
> doe niets
>
> Overal komt narigheid van
> nergens is vrede
> wees nergens
> Iedereen heeft haast
> iedereen is ontevreden
> niemand heeft tijd
> niemand is gelukkig
>
> Wees niemand

De drie imperatieven, ‘doe niets’, ‘wees nergens’, ‘wees niemand’, zijn slechts op één manier, via één ander imperatief te realiseren: wees dood.

Maar er was nog een kistje. Het kistje van de vrouw is meer dan een pikante beeldspraak. Terwijl er uit Prana's kistje een dodelijke imperatief komt, komt er uit het kistje van de vrouw een kind, dat wil zeggen, leven. Dat het kind hier de middenterm tussen het mannelijke en het vrouwelijke vertegenwoordigt en dus een nieuwe factor, blijkt uit het feit, dat het niet als jongetje of meisje wordt aangeduid, het blijft geslachtloos. Het kind heeft het laatste en diepzinnigste woord. Prana heeft het geheim gekregen en het niet durven onderzoeken, de politicus heeft het geheim onthuld en het niet begrepen, pas het kind openbaart de verstrekkende betekenis van het geheim. Het kind vertegenwoordigt een hogere waarheid. Zo ook in *Stroman*, waar tegenover de bekentenis van de vader ‘sindsdien heeft doodangst mijn leven bepaald’ de verklaring van zijn zoon staat: ‘ik wil niet dat doodsangst mijn leven bepaalt.’ Door het verhaal van Prana valt er plotseling een nieuw licht op deze verklaring van de zoon, die op het eerste gezicht zo vastberaden lijkt. Het kan ook betekenen, dat de zoon van zijn angst af wil door de dood te accepteren, deze niet langer te zien als iets om bang voor te zijn, maar misschien zelfs als iets om te verwelkomen. De zoon heeft het probleem van de dood opgelost: het was de angst die van de dood iets ergs maakte. Als je eenmaal van die angst af bent, is de dood nog helemaal zo gek niet.

Wie zou dat eruit hebben gehaald, op oudejaarsavond voor de televisie gezeten? Ik had het in ieder geval niet door, al voelde ik wel de sombere kracht van het verhaal. Dat het verhaal voor Freek de Jonge zelf uiterst belangrijk was, blijkt wel uit het feit, dat hij het achteraan in het programma heeft geplaatst. Het programma besluit het jaar, het verhaal besluit het programma, de boodschap besluit het verhaal en daarmee alle drie tegelijk. ‘Wees niemand’ waren, op slag van twaalf, de laatste woorden.

Nu we het thema van de dood bij Freek de Jonge als doodsdrift hebben herkend, wordt ook de zin van de onsmakelijke en akelige verhalen duidelijk. Zij hebben niet alleen een functie in de dramatische opbouw (tegenover iets diepzinnigs iets platvloers, tegenover iets ernstigs iets lolligs, kortom, het evenwicht van de tegendelen), maar ook een betekenis: het is de destructieve component van de doodsdrift, die wat het leven leefbaar maakt kapot wil maken. Vandaar de vader tijdens de taptoe met een tambour maitre-stok in zijn schedel, de oma die haar hersens in haar zakdoek snuit, de Japanner die het topje van iemands schedel er per abuis afslaat en de hersens oppeuzelt, e.d. Meestal gaat het niet over de narigheid van onbekenden, maar van familieleden: neefjes, vader, moeder, oma, opa. Behalve de ik-figuur blijft van het gezin niemand over.

Of toch: de broer. De pogingen van de ik-figuur om de gek geworden pleegbroer te bereiken in *De tragiek* en in de film *De illusionist* vallen nu ook op hun plaats. De broer heeft de ik-figuur geprobeerd te wurgen en is in een gesticht gestopt. (In *De komiek* probeert hij het op het toneel) Als de ik-figuur dus fervente pogingen in het werk stelt om bij zijn broer te komen, wil dat zeggen, dat hij bij zijn eigen dood probeert te komen. Dat wordt onderstreept, wanneer de broer hem weer onmiddelijk naar de keel vliegt, zodra de ik-figuur hem even te spreken krijgt. De broer is de laatst overgeblevene van de familie, die als het ware tot taak heeft de ik-figuur weer bij de anderen te brengen. Terwijl de vader bij Freek de Jonge staat voor de dood, of liever, het dode, staat de broer voor dat wat ter dood brengt. Freek de Jonge mag het dan ooit eens met feministes aan de stok hebben gehad over het vermeende seksistische karakter van zijn programma, er zullen weinig feminstes zijn die zo ver gaan als hij in de identificatie van het mannelijke met de dood en het vrouwelijke met het leven. In dit thema is ook zijn eigen verlangen naar de dood logisch. Of sterker: noodzakelijk. De doodsdrift komt niet alleen in de teksten tot uiting, maar ook in de theatrale vormgeving. Er zijn twee soorten beelden die naar de dood verwijzen, expliciete en impliciete. Expliciete zijn de dode baby in de kinderwagen (*De tragiek*), de aan hun nek opgehangen poppen (*De tragiek*), geweerschoten (*De mars*). Deze zijn als zodanig te herkennen en werken op het niveau van het bewuste. Er komen in de programma's echter ook doodsbeelden voor, die, zoals het verhaal van Prana, niet direct te duiden zijn, maar waarvan een sterk suggestieve werking uitgaat. Aan het slot van *De tragiek* is hij omhuld door witte windsels, als een gebalsemde. In *Stroman* bestijgt hij een trap, die hoog boven het toneel in het niets eindigt. In *Een verademing* zit hij aan het slot in een grote kartonnen doos met een oudejaarsavondsterretje in de hand als enige verlichting. Er klinkt muziek uit de Mattheus Passion, ‘Wir setzen uns in Tränen nieder’. Het sterretje gaat uit.

Wie de chronologie van Freek de Jonge's programma's in zijn hoofd heeft, zal het zijn opgevallen, dat er in het bovenstaande meer voorbeelden uit de eerdere

programma's voorkomen dan uit de latere. Vooral uit *De bedevaart* heb ik zelden geput. Dat heeft zijn reden. Er is in de serie programma's, die in totaal vijf jaar beslaat, een verschuiving merkbaar van onzekerheid naar zekerheid. In *De komiek* grenst de onzekerheid aan paniek, de komiek beweegt zich temidden van betweters, variërend van een onbekende briefschrijver tot zijn eigen vader. In *De bedevaart* wordt de komiek zelf een betweter, wanneer hij zich verenigt met een Jehovagetuige. De nadruk op het religieuze wordt steeds sterker.

Het toenemen van de zekerheid gaat gepaard met een achteruitgang in kwaliteit. *De komiek* en *De tragiek* zitten vol opmerkingen die ook jaren na dato op papier hun kracht behouden, de tekst van *De bedevaart* bevat weinig dat nu nog de moeite waard is. Het is alsof de komiek, nu hij zo nodig iets moet vertellen, niets meer te vertellen heeft. In *De komiek* maakt hij de opmerking: ‘Het ik-tijdperk zeggen de journalisten; het journalistentijdperk, zeg ik.’ De opmerking wordt haast achteloos gemaakt en er wordt verder geen aandacht aan besteed. Het is alsof er een parel uit zijn zak rolt, waarvoor hij niet de moeite doet om hem op te rapen, omdat zijn zakken toch vol zitten. In *De bedevaart* wordt de filosofie ‘De essentie van het leven benadrukken of de essentie van het leven gebruiken’ geponeerd als was het een diepzinnigheid van de eerste orde. Zelfs in de film *De kkkomediant* en in interviews keert de gedachte terug zonder ook maar de geringste schaduw van de twijfel aan de waarde er van. Er worden hier twee dingen tegenover elkaar gesteld die elkaar niet uitluiten; de tegenstelling behelst geen keuze. Het is de logica niet zozeer dát de gedachte gelanceerd wordt (ook eerdere programma's zijn niet geheel vrij van onlogische gedachten), maar hóe hij gelanceerd wordt. Je kunt een denkfout best gebruiken, maar dan moet je hem niet benadrukken. Hetzelfde geldt voor de grappen. De eerste programma's zitten vol met grappen die een situatie in een nieuw, verrassend daglicht zetten, zoals: ‘Ik ben met mijn vader geweest naar een socialistisch bejaardentehuis, Avondrood. Zat stampvol. Want als het op plaatsing in een bejaardentehuis aankomt, blijkt opeens iedereen socialist geweest te zijn. Wat dat betreft misschien een aardige suggestie om alsnog een NSB-bejaardentehuis in te richten.’ (*De komiek*) Platte grappen van het soort ‘Komt een vrouw bij de dokter...’ ontbreken hier niet, maar ze komen niet zo vaak voor en worden soms benut voor een ander, zinniger verband: (even later) ‘Ik kom bij de dokter...’ In *Een verademing*, het voorlaatste programma, zit een hele serie grappen die op het toneel wel werkte door de potsierlijke uitmonstering waar Freek op dat moment in was gestoken, maar waar op papier niets meer aan is.

In *De bedevaart* komt Freeks oude euvel, woordspeling om de woordspeling, op een haast pijnlijke manier naar boven. Een pastoor staat iedere zondagmorgen te ‘Preakdancen.’ ‘Ik heb een vriend, die heet Toet, word-ie opgebeld: Toet! Wat zegt u? Toet!’ Het is alsof hij het zelf beseft, want na een grapje over een bananeschil roept hij uit: ‘Het dieptepunt in mijn oeuvre!’ Hij probeert echter onder deze constatering uit te komen door het publiek de schuld te geven. ‘Misschien is dat nog wel het meest dodelijke: eens mijn kritisch tegenwicht, nu een lachgrage consument die zijn geld eruit zit te halen.’ Deze sarcastische toon tegenover het publiek klinkt in dit programma herhaaldelijk. Hij schuift het publiek zijn eigen falen in de schoenen.

Tenminste, zo lijkt het op het eerste gezicht. Maar er is een tweede gezicht. Zo'n grap over een bananeschil geeft te denken. Zou een artiest die zo'n ingewikkeld en diepgravend verhaal bedenkt als dat van Prana niet beseffen, dat een grap over een bananeschil het grootste cliché is dat er op het gebied van de humor bestaat? Natuurlijk weet hij dat. De grap is dus met opzet zo gekozen als excuus voor het verwijt aan het publiek. Dat gebeurt meerdere malen. Freek houdt het publiek een makkelijk hapje voor, het publiek hapt, waarna Freek ze uitscheldt, omdat ze gekomen zijn om te eten. Hij verlaagt zijn niveau opzettelijk om makkelijker van zijn podium af te kunnen stappen en een excuus te hebben om het theater een tijd vaarwel te zeggen. Hier steekt de doodsdrift een nieuwe kop op. Opmerkingen over zelfmoord komen in al zijn programma's geregeld voor, maar niet in *De bedevaart.* Logisch, want heel *De bedevaart* is te beschouwen als een poging van de artiest om aan zichzelf als artiest een eind te maken. Zo bevredigt hij zijn vernietigingsdrang.

In het boek dat na het uiteenvallen van Neerlands Hoop verscheen[8.] vertelt gitarist Jan de Hont, die een tijd bij de groep werkte, over een typische karaktertrek van Freek de Jonge. ‘Bepaalde periodes kreeg ik het gevoel, dat het tussen Freek en mij fantastisch ging. ( ) Totdat het voor Freek zijn gevoel schijnbaar te ver ging en dan kreeg je een klap in je gezicht, dan werd je weggemaaid. Dat is ( ) wat hij altijd doet, ook op het toneel. Moet je maar opletten, hij vertelt dingen, trekt de mensen naar zich toe, wint de sympathie en dan, op het moment dat je denkt dat het heel leuk is, dat het helemaal voor elkaar is, krijg je die afmaker.’ Deze opzet paste Freek vaak bewust toe, vooral in de eerste programma's. Hij wilde het publiek op het verkeerde been zetten, tot inzicht brengen, duidelijk maken dat ze veel te braaf achter hem aanhobbelden. Dat bleek niet te werken, want het publiek bleef om alles lachen. Het afmaken van het publiek verdween toen een tijdje naar de achtergrond. Freek leek begrepen te hebben, dat dat nu eenmaal tot de regels van het spel behoort en dat het spel sterker was dan hij. Maar in *De bedevaart* keerde het in alle hevigheid terug. Blijft echter de vraag: wie is er nu afgemaakt, het publiek of Freek?

Bibliografie Freek de Jonge

De komiek (De Harmonie, 1980)
De tragiek (id., 1981)
De Mars (id., 1983)
De mythe/De openbaring (id., 1983)
Een verademing (id., 1985)
Stroman & Trawanten (id., 1985)

De bedevaart (id., 1985)

Eindnoten:

1. Zijderveld, *Sociologie van de zotheid* (Boom, 1971)
2. W.A.L.M. van den Berg, *Van de lach tot de traan* (proefschrift, 1977)
3. Interview met Martijn Leijen, (Vrij Nederland, sept. 1986)
4. Interview met Jan Brokken, (Haagse Post, okt. 1986)
5. H. Plessner, *Lachen en wenen* (Prisma, 1965)
6. H. Franke, 'Liever geen bezoek. De overlijdensadvertentie en het veranderende rouwproces' (NRC 19-1-85)
7. Het eerste "dat" ontbreekt in de gepubliceerde versie.
8. F. Oppenoorth, Neerlands Hoop. Twaalf jaar Bram en Freek (In de Knipscheer, 1981)

James Brockway
Homoseksuele romans

Kan een roman homoseksueel zijn? In zekere zin wel. Vandaar de bewuste keus van de wat naïeve titel die hierboven staat. Eeuwenlang heeft het onderwerp homoseksualiteit een rol in de literatuur gespeeld - o, die Griekse Goden! - maar of er vóór onze tijd romans geschreven werden, die bewust en uitsluitend over deze vorm van seksualiteit gingen en dan nog met een homoseksuele lezerskring voor ogen, lijkt mij tenminste twijfelachtig. Speciaal over deze romans wil ik dit artikel schrijven, en wel in het bijzonder over de romans die sinds enkele jaren door de G.M.P. (The Gay Men's Press) te Londen worden uitgegeven.

The Gay Men's Press heeft zijn oprichting - paradoxaal genoeg - te danken aan de feministische beweging. Zo werd ik in ieder geval ingelicht door Richard Dipple, redacteur en een van de oprichters van deze uitgeverij, die mij toevertrouwde, dat de uitgeverij is opgericht als reactie op de oprichting van een tweetal feministische uitgeverijen, namelijk Virago en The Women's Press. Zuiver literair beschouwd, kan zo'n ontwikkeling storend zijn. Men wil de literatuur liever als een geheel zien en niet in de vorm van verschillende gespecialiseerde richtingen. De naam The Gay Men's Press weerspiegelt een typerende karaktertrek van ons tijdperk: niet louter het bezigen van ‘gay’ voor mannen en een levenswijze die dikwijls allesbehalve ‘vrolijk’ zijn - zie maar de inhoud van enkele van de romans die ik zal bespreken - maar ook de openlijke, bewuste keus van zo'n naam voor een uitgevershuis. Deze houding van uitgevers, ook tegenover de romans, met bijna propagandistische en zeker vooringenomen elementen, komt wellicht tegemoet aan een bepaalde vraag onder homoseksuele lezers, maar die houding leidt tegelijkertijd tot afgrenzing en beperking, zowel wat inhoud als uitzicht betreft, en dit kan zijn literaire bezwaren hebben.

Ik neig tot de mening, dat enkele van deze romans, hoe competent en gevoelig geschreven ook, als literatuur en als romans, onbevredigend lijken.

Om dit te kunnen demonstreren, zal ik een vergelijking trekken tussen een aantal door de GMP uitgegeven romans van dit homoseksuele genre en een aantal andere - ook door de GMP uitgebracht - romans, die, al speelt de homoseksualiteit daarin een grote rol, toch anders en meer bevredigend zijn, als romans èn als literatuur. Het feit dat de voorbeelden in de tweede categorie deel uitmaken van een ‘Classics’-reeks (Gay Modern Classics) en van de hand van meer bekende auteurs zijn, ondermijnt de validiteit van de vergelijking niet. Integendeel, dat feit lijkt mijn argumentering zelfs stevig te ondersteunen.

Het gaat om de volgende romans: Van het eerste genre: *Mates* van Tom Wakefield (1983); *The Milkman's on His Way* van David Rees (1982) en *The Beat* door Simon Payne (1985). En van de Classics: *The Leather Boys* van Gillian Freeman (1961), *The Firewalkers* van Francis King (1956) en *Eustace Chisholm and the Works* van James Purdy (1967). Daarna zal ik op twee bekende romans waarin de homoseksualiteit wordt behandeld, even ingaan nl. *Giovanni's Room* van James Baldwin (1956) en *A Fairly Honourable Defeat* van Iris Murdoch (1970), maar dan alleen in verband met, en als commentaar op, de andere besproken romans.

Dat het thema door vele andere auteurs is behandeld - men denke aan John Rechy, Mary Renault, Gore Vidal, D.H. Lawrence, E.M. Forster, en zelfs misschien Dickens

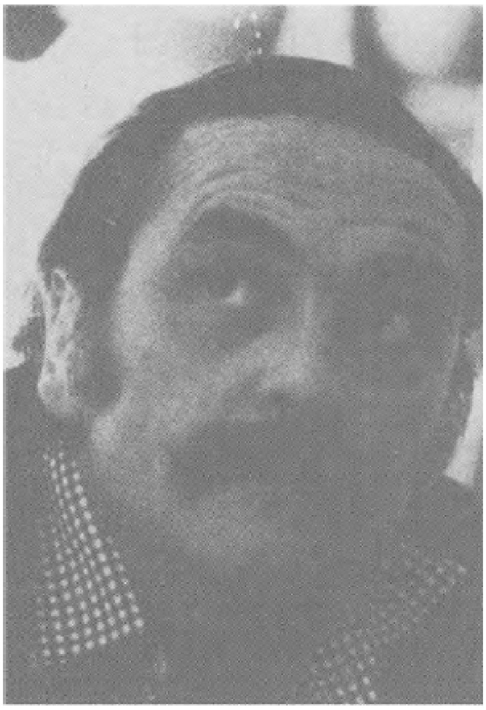
- behoeft geen betoog. Hier echter is het niet de bedoeling, om een breed overzicht te geven van 'de homoseksuele roman' - in menig opzicht een misleidend etiket - maar om enkele zeer specifiek-homoseksuele romans onder de loep te nemen en enkele conclusies daaruit te trekken.

De roman *Mates* van Tom Wakefield bestaat uit elf episodes uit het leven van twee partners in een homoseksuele relatie lopend van de ontmoeting in 1954 tijdens militaire dienst tot de nasleep in 1983 van de dood van één van de twee. Als zodanig lijkt de roman veel op een 'case-history' waarin verschillende vrij bekende situaties in het samenleven van twee nogal gewone mannen worden geïllustreerd. De ene - Len - krijgt een baan op een kantoor. Hij wordt door de wereld als 'quiet and somewhat withdrawn' gezien. Over zichzelf zegt hij, 'I'm not ambitious'. In de andere partner - Cyril - zit veel meer leven en kleur. Hij is knap en mannelijk van uiterlijk en wordt door velen, waaronder vrouwen, begeerd.

Het verhaal laat de lezer hun belevenissen als homoseksuelen zien: het samenkomen, samenwonen, problemen hiermee, hun ontrouw, het tijdelijk uit elkaar gaan, hun vrienden, waaronder beelden uit het leven van een gesloten 'nichtenkring' - en ook enkele reiservaringen met de nodige ontmoetingen - reizen naar Parijs, Barcelona, Tanger.

Over dit alles wordt vlot en onderhoudend verteld, en toch blijft de roman het karakter houden van een 'case-history', ondanks ogenblikken waarin diepe gevoelens beschreven worden. Misschien krijgt de roman het karakter van een 'case-history' door de accentuering van sociaal onrecht. Aan het begin staat een citaat uit een rapport door een 'working party' van de anglikaanse kerk, dat als volgt luidt: 'Such a relationship (dat wil zeggen, een homoseksuele) could not be regarded as the moral

or social equivalent of marriage; it would be bound to have a private and experimental character which marriage cannot and should not have.' Hierdoor wordt de homoseksuele verhouding - zelfs meer dan een decennium na het verschijnen van het verlichtende Wolfendenrapport over het onderwerp en de herziening van de wetgeving in Engeland - als een relatie gezien, die inferieur is aan het door de kerk zo verheerlijkte en gezegende heteroseksuele huwelijk, en dit verleent aan de roman van Wakefield een alomaanwezige ondertoon van verwijt. Soms voert dit bewustzijn van sociaal onrecht en van ongelijkheid de boventoon. Er komt bijvoorbeeld een situatie uit 1956 voor, waarin een hebberige en jaloerse hospita als revanche een politieonderzoek laat instellen, wat tot een schaamteloze en onsmakelijke inbreuk op de privacy leidt - de toestand van het beddegoed van het mannenpaar wordt door de 'guardians of the law' geïnspecteerd. In die dagen werden namelijk alle lichamelijke uitingen van homoseksuele liefde door de wet als crimineel - en daarom strafbaar - beschouwd. Na de dood van Cyril bij een verkeersongeluk wordt zijn partner Len door de broer en schoonzus van de overledene als volkomen rechteloos en zonder status behandeld, zodat hij alleen en zonder enige troost achterblijft. Niet alleen vindt zijn lange 'huwelijk' met zijn vriend geen erkenning, maar het wordt zelfs met onbegrip en afschuw, als iets vies en onwaardigs, verworpen. De hetero-homo-confrontatie wordt dermate zwart-wit getekend (hetero's zwart, homo's wit), dat de milde, wat geamuseerde houding van Len aan het eind van de roman niet slechts verrassend lijkt maar te engelachtig om waar te zijn.



Tom Wakefield

Hierbij moet echter worden gezegd, dat vele van de portretten en vignetten van homoseksuelen in de roman verre van sympathiek zijn. Wakefield toont weinig geduld met dikwijls nogal meelijwekkende figuren die van zíjn homoseksuele norm afwijken, en die norm is dan een tweetal mannen die elkaar 'gevonden' hebben en in hun levenswijze het heteroseksuele huwelijk willen nabootsen. Zijn houding lijkt

daarom op zijn eigen manier geborneerd, zodat zijn soms overbodig ruwe taalgebruik (een overvloed aan schuttingwoorden) eigenlijk maar vernis is.

Als illustratie van het leven en de problemen van de homoseksuele man in de moderne samenleving heeft de roman zijn nut en verdiensten, maar het verhaal zit te diep in het homoproblematiek gebed en blijft daarin steken. Misschien maakt het boek te weinig indruk ook omdat Wakefields figuren te gewoon en alledaags zijn.

Kan dat laatste echter werkelijk zo zijn? De volgende roman sterkt zo'n vermoeden niet. In *The Milkman's on His Way* van David Rees is de hoofdfiguur Ewan ook een heel gewone en eenvoudige jongen uit een eenvoudig gezin, maar hij vertelt (de roman is in de ik-vorm geschreven) over zijn bewustwording als homoseksueel op zo'n onbevangen, spontane manier, en met zoveel jeugdige energie, dat deze kenmerken de roman tot iets meer dan een ‘case-history’ verheffen. Weliswaar heeft de lezer aldoor het gevoel dat ook deze roman zeer bewust voor een kleine homoseksuele lezerskring is geschreven.

Omdat de plaats van handeling de afgelegen en niet meer aantrekkelijke zeebadplaats Bude in Cornwall is en ook omdat deze jongen uit een heel simpel milieu afkomstig is - zijn vader is melkboer - voelt hij zich heel geïsoleerd als hij zich van zijn homoseksualiteit bewust wordt. Hij realiseert zich dat door een onbevredigende relatie met een sympathieke vriendin en een alleszins bevredigend contact met een heteroseksuele schoolvriend en makker. Voorzichtig zoekt hij zijn toevlucht - of in ieder geval informatie over zijn toestand - in boeken over het onderwerp uit de plaatselijke bibliotheek. Is zijn geaardheid te genezen? vraagt hij zichzelf in het begin af.

De omgeving van deze jongen is dermate beperkt en geborneerd, dat een toevallige ontmoeting en een seksuele belevenis op het strand met een wat oudere man, een leraar uit Londen, de aanzet moet geven, waardoor hij zijn anders-zijn leert te aanvaarden. De woorden die deze man tegen de jonge verteller zegt, houden het homocredo in van het geëmancipeerde tijdperk. Ze luiden als volgt:

> There isn't anything wrong with being gay. When you're sure enough of yourself to realize that it doesn't matter if people know, you'll value the ones who accept it and not give a damn for the others who don't or won't or can't. It's true there can be a lot of problems, a lot more than if you're straight. But that's not so important as being content to be what you are. That's the most difficult thing to learn... to love your-

> self. Much more difficult for people like you and me because of what society thinks of us...

Zijn ouders reageren ontzet als zij op de hoogte van zijn aard komen. Maar de gewezen vriendin en zijn heteromakkers geven hem de raad: 'Ga weg!' en als hij deze raad opvolgt, leert hij in Londen zichzelf te accepteren, bouwt hij een leven op voor zichzelf en eindigt in een menage met een jonge neger. In een tijd van grote werkeloosheid onder jongere mensen aanvaardt hij - gelaten - een baan als... melkboer. Eerder had hij gedacht:

> Sexual misery, it began to dawn on me, was one of the most destructive of human conditions; it pervaded every area of activity, sapped the ability to concentrate, the will to do anything other than seek an end to frustration.

Maar zijn conclusies na vele ervaringen luiden anders:

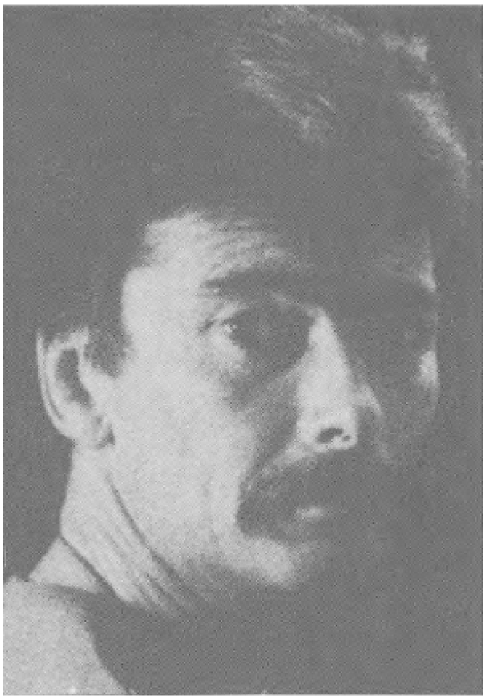
> Learning to be happy alone: that's probaly the most difficult thing of all about growing up. Not the problem of 'I'll survive' but of finding the strength to be sufficiently fulfilled without the prop of a lover, a wife, or a husband.

Toegegeven: dit is maar een kleine roman over een beperkt thema - de belevenissen van een jonge homoseksueel: de figuren zijn bij uitstek doodgewone mensen, hun leven van weinig belang. Maar het valt niet te ontkennen dat deze roman van David Rees, die, zoals Tom Wakefield vele boeken heeft geschreven, waaronder bekroonde, door zijn bescheidenheid een òngewone aantrekkelijkheid heeft. Als informatiebron over homoseksuele situaties - eerder als psychologisch portret van een naïeve jongeman - heeft de roman ook zijn waarde, maar alweer is het boek geen hoogstaande literatuur, opnieuw door de eenvoud en de beperktheid van stijl en materie.

Als derde voorbeeld van dit genre boeken heb ik *The Beat* door de Australische schrijver Simon Payne gekozen. Hoewel wij met een roman uit Australië te maken hebben, zijn hier de stijl, manier en taal (de laatste meestal grof) heel Amerikaans. Bij het lezen wordt de lezer zich ervan bewust, dat Payne verschillende types homoseksuele mannen wil portretteren in typerende levenssituaties, wat hij dan doet op een heel open, zelfs ruwe en agressieve wijze. Hierdoor lijkt de roman op progaganda die vooral voor homoseksuelen is geschreven - wat tegenstrijdig lijkt. Het boek wordt een soort homoseksuele exhibitionistische *performance.*

Hier speelt geweld - zowel in de handeling als in de taal - een hoofdrol. Het verhaal begint met een brute moord in een urinoir, waarover de lezer meer te weten komt in de laatste pagina's van de roman. Het is de moord op een jongeman, die deel uitmaakt van een stel agressieve hetero's, die er een sport van maken, 's nachts op jacht te gaan naar ronddolende homo's, ze aan te vallen en ze soms flink lichamelijke letsel toe te brengen. Dit onder het motto: 'Dan kunnen ze geen gevaar meer voor onze jonge jongens zijn'.

Zes homoseksuelen vormen een vergeldingsploeg die een van deze onplezierige kerels naar een urinoir lokken, waar ze in het donker dermate gewelddadig en meedogenloos tekeer gaan dat hij dood achterblijft.



David Rees

Hierna schildert Payne een portret van ieder van de zes homoseksuelen die bij deze moord zijn betrokken. Deze portretten als geheel vormen een document over zes zeer verschillende levens en levenssituaties van mannen van deze aard. Het resultaat is weinig flatteus voor hen. Hoe sympathiek het ook door Payne mag zijn bedoeld, het is een beeld van een heel ruw, ongelukkig, veelal gefrustreerd en mislukt leven. Het onderliggend thema is het protest tegen het onrecht dat homoseksuelen ervaren. De taal, toon, actie, de mensen zelf zijn hier overwegend ruw. Iets dat de naam 'subtiel' zou verdienen, is volkomen afwezig. Wel wordt hier en daar inzicht in de psychologie en de persoonlijkheid van types homoseksuelen getoond. Zo wordt, bijvoorbeeld, een beeld gegeven van een oude en eenzaam geworden man, die na de dood van zijn vriend met een verre van aantrekkelijke zuster samenwoont. Zijn toekomst is weinig hoopvol en daarom droomt hij steeds weer van een voor altijd verloren verleden. Daarna volgt een verhaal over een man wiens privéleven geheim blijft maar die op kantoor dagelijks schimpende en beledigende opmerkingen en mopjes over homo's moet aanhoren. Er is ook het verhaal over een travestiet en zijn leven. Dit zijn alle figuren die bij de

moord zijn betrokken en die op de afloop daarvan in verschillende stadia van angst afwachten.

Zo'n roman spruit voort uit een toestand van repressie en vervolging in de (Australische) samenleving, waar velen blijkbaar zo bekrompen en weinig geciviliseerd zijn, dat hun doen en denken tot de ongeciviliseerde en weinig subtiele situaties leiden, die hier zijn beschreven. Het boek is dus een roman over levens in de knel gedreven, een roman van protest. Hier is alweer het bezwaar, dat de nadruk op de homoseksualiteit ligt, zodat heteroseksuele lezers (zouden die wel bestaan) de mening zouden kunnen krijgen, dat homoseksuelen altijd en alleen maar door hun seksuele aard geobsedeerd worden, alsof er weinig of niets anders in hun leven bestaat. Enkele zeer expliciete beschrijvingen van seksuele handelingen, bij voorbeeld in een hoofdstuk over een zekere Robbo, een loslopende homo, doen echter het vermoeden versterken, dat zo'n roman eigenlijk voor seksueel gefrustreerde homoseksuelen is geschreven. Niet-gefrustreerden zouden zich kunnen afvragen, waar dit goed voor is.

De romans uit de Gay Modern Classics-reeks zijn van een ander kaliber, al zou men dit in het geval van de beroemde en indertijd door Sidney Furie verfilmde roman *The Leather Boys* (1961; GMP 1985) van Gillian Freeman niet direct vermoeden. Dat wil zeggen: ook zij neemt heel eenvoudige jonge kerels, waaronder werklozen, als haar hoofdfiguren, zogenaamde ‘ton-up boys’ - de altijd in zwart leer geklede jongens op hun grote, dure motorfietsen - van de jaren vijftig uit de arbeidersbuurten van London. (Met haar titel schonk Gillian Freeman trouwens een nieuwe uitdrukking aan de Engelse taal.) Men moet echter weten - of in ieder geval niet uit het oog verliezen - dat deze roman op een tijdstip is verschenen dat romans, toneelstukken en films over het leven onder de arbeiders in Groot-Brittannië zeer in trek waren. Het was het tijdperk van romanschrijver Alan Sillitoe en toneelschrijver Arnold Wesker. Freemans keuze van figuren en enscenering was dus in die dagen nieuw en zelfs modieus.

De levensechte voorstelling - realistische arbeidersmilieus, overtuigende volkstypes, situaties, taalgebruik - had in Freemans geval ook iets verrassends en verfrissends, en hierdoor heeft haar roman nog steeds vandaag meer te bieden dan een louter homoseksuele roman. Haar boek is ook geen speciaal voor een homoseksuele lezerskring geschreven ‘case-book’, maar een roman met een knappe plot. De kern van dit verhaal wordt gevormd door een verhouding die groeit tussen twee eenvoudige ‘ton-up boys’, waarvan de ene, Reggie, ongelukkig is getrouwd en de ander, Dick, duidelijk homoseksueel is. De spanning zit in de vraag, of het al dan niet tussen dit tweetal zal lukken. Dat zou blijkbaar wel zijn gebeurd zonder de tussenkomst van de jaloerse jonge vrouw van de ene jongen. Deze interventie leidt na een mislukte poging tot inbraak tot zijn dood. Het tweetal maakt namelijk deel uit van een bende ton-up jongens, die op het pad van de kleine criminaliteit gaan - gewelddadige vergeldingsacties tegen vijanden, diefstal, inbraak in winkels enz., ondernemen. Deze activiteiten vormen een neventhema dat het verhaal meer inhoud verleent. Dit kan ook worden gezegd van een ander sociaal thema, namelijk dat van een zelfstandige, alleenwonende oude oma, bij wie Dick wegens zijn aard kiest in te wonen. Die oude vrouw willen zijn vader en moeder liever in een bejaardehuis hebben - sociale materie dus die rond 1960 in was.

Gillian Freeman

Ook deze roman van Gillian Freeman is niettemin tot een nogal klein terrein beperkt: een tastende eerste homoseksuele liefde onder onontwikkelde mensen, plus een overtuigend realistische weergave van hun sociaal milieu. Sober & and scrupulously documented', het oordeel over de roman van een dagblad uit die jaren, lijkt juist. Naar het oordeel van de uitgever Anthony Blond die voor deze herdruk een inleiding schreef, is de roman noch pikant noch expliciet pornografisch. Blond noemt het boek 'timeless' en inderdaad 'a classic'. Zeker was de roman een mijlpaal op de weg naar een ongegeneerde en objectief-volwassen behandeling van de homoseksualiteit in de Engelse roman.

Zeer subtiel en niet in het minst aanstootgevend over het thema is een vroege roman *The Firewalkers* van de produktieve romanschrijver en criticus Francis King. Niettemin, zoals King in een korte, voor deze GMP-herdruk van 1985 geschreven inleiding, vertelt, werd hij in 1956 gedwongen de roman onder een pseudoniem te laten uitgeven en ook bij een andere uitgever (John Murray) dan zijn eigen uitgever (Longmans).

Waarom? In die dagen was King in Griekenland werkzaam bij de British Council, die voor de verspreiding, met regeringsgeld, van de Britse cultuur in het buitenland ijvert, en daar vond men dat King het in zijn roman over 'murky and, to some people, distasteful aspects of sexuality' had. Als de roman onder zijn eigen naam zou worden uitgegeven, zo vertelt King in zijn inleiding, dan verwachtte men, dat hij zijn baan bij de British Council zou neerleggen, en daarom heeft hij zich van de pseudoniem Frank Cauldwell bediend. Waarover gaat dan de roman - waarin King, op de oppervlakte tenminste, bezig lijkt te zijn, een beeld van het leven in Griekenland te schilderen? Ik laat de auteur hier liever zelf spreken. In zijn allereerste alinea schrijft hij: This is a story, not about

> myself, but about an old Greek and an ugly German who seemed to have nothing in common but their poverty and an unsatisfied craving to be loved. It is also a story about exile: that exile from country or class which people choose in order not to have to pay the debt of conformity which country or class exacts from them...

De oude Griek is een zekere Colonel Theo Grecos 'vroeger van de Koninklijke Griekse Luchmacht', een man van dertien ongelukken, die in diplomatieke kringen in Athene verkeert. Grecos heeft verschillende eigenaardige hobbies die hij - maar niemand anders - heel serieus neemt. Dit zijn, onder andere, het ontwerpen van kleding, het componeren - hij heeft een 'Athens Concerto' geschreven, waarvan hij tijdens een feest een rampzalige uitvoering geeft - en zijn eigen uitvinding - 'fantasiometry', dat wil zeggen, het maken van fantastische portretten van mensen uit stukjes papier, schelpen, knopen, oude ansichtkaarten en dergelijke - een soort bric-à-brac - welk werk hij met de woorden 'This is my art' introduceert. Grecos heeft grote ambities op al deze gebieden en denkt dat hij een moment 'ontdekt' kan worden, maar in zijn zucht om beroemd te worden lijdt hij nog onvermijdelijk het ene komische fiasco na het andere en eindigt in een staat van totale en aandoenlijke ontgoocheling. Ook op een ander gebied lijdt deze uitstekend getekende figuur een nederlaag, dat wil zeggen, met zijn liefde voor Götz, een ongewoon lelijke jonge Duitser, een zwerver, die hij in zijn huis opneemt maar die op het ene meisje na de andere verzot raakt.

Francis King

Het verhaal in Kings roman bestaat uit een tragi-komisch relaas over deze vriendschap en Grecos' pogingen om als kunstenaar beroemd te worden, maar het boek put zijn kracht uit het magnifieke psychologische portret dat King van Grecos tegen een achtergrond van Griekenland en vele ervaringen in de kunstminnende ‘society’ aldaar, in die jaren, schildert. Dat lezers bezwaren tegen zo'n portret en het verhaal van zo'n onschuldige vriendschap zouden kunnen hebben, lijkt heden ten dage onwaarschijnlijk, maar toch was het zo. Misschien, echter, heeft men bij de British Council aanstoot genomen aan een bijfiguur, een zekere Cecil Provender, een rijke vriend van Grecos, die duidelijk als homoseksueel is getekend, al is dit dan op een wijze die voor onze tijd heel erg discreet lijkt. In ieder geval zijn het deze drie mannen, plus de verteller zelf, die de hoofdrollen spelen in de roman, terwijl de vrouwen, met uitzondering van het Griekse meisje Kiki, dat de onfortuinlijke Götz uiteindelijk weet tot de ‘zijne’ te maken, overwegend karikaturaal als rijke, met kunst dwepende matrones zijn getekend.

Al is deze roman van King een boek over mannen met homoseksuele neigingen, het boek is geen ‘homoseksuele roman’. Er zit veel meer dan homoseksualiteit in en juist daarom lijkt het mij, dat de homoseksualiteit hier juister en op een waardiger wijze wordt voorgesteld. Dat wil zeggen, niet meer als een aparte wereld, een wereld op zichzelf, maar als slechts één aspect van een samenleving. De titel van Kings boek is afkomstig van een ritueel van een godsdienstige sekte in Macedonië, de Anastanarides. Bij hun ritueel ontmoeten de hoofdfiguren in het begin van het verhaal elkaar. Op zijn sterfbed echter zegt Grecos tegen de verteller: ‘You remember the firewalking - the firewalking, Frank? I nodded and said yes. ‘Well, for someone like myself - someone so *different* - life is like that firewalking. If one has absolute faith in one's rightness and the wrongness of the world - as those firewalkers do - then one can get across without being burned...’ In die passage hoeft men het woord ‘different’ niet slechts als *seksueel* anders te interpreteren, wat de homoseksualiteit alweer in context brengt - in dit geval als maar één aspect van ‘anders’ zijn.

De laatste roman uit deze GMP-selectie is van de Amerikaanse schrijver James Purdy - de in 1967 in de Verenigde Staten verschenen roman *Eustace Chisholm and The Works*, in de GMP Classics-reeks in 1984 uitgegeven. Deze roman, zoals de Britse recensent Paul Binding in zijn enthousiast-aanprijzende inleiding schrijft, is de eerste roman van de merkwaardige, Purdy, waarin deze

auteur expliciet over de homoseksualiteit heeft geschreven, en daarom betekende het boek een mijlpaal in zijn romanoeuvre. Maar gaat deze heel bijzondere roman, waarin men een beschrijving aantreft van het leven van enkele eenzame en verloren mensen in het Chicago van de barre crisisjaren in Amerika, werkelijk over de homoseksualiteit? Gaat het boek niet eerder over het tragische van het menselijke bestaan in het algemeen, dat hier door het leven van drie hoofdfiguren wordt uitgebeeld? Door het leven, dat wil zeggen van Eustace Chisholm (Ace), Amos Ratcliffe (Rat) en Daniel Haws?

Ace, die in armoede leeft en die in het begin van de roman door zijn jonge vrouw Carla is verlaten, heeft, om wat inkomen te hebben, een neger-arbeider in huis genomen, met wie hij een homoseksuele relatie heeft. Als de vrouw terugkomt, moet ook zij voor zijn onderhoud zorgen, want Ace is in beslag genomen door het schrijven van een groot en heel lang episch gedicht, een gedicht, dat gezien de heersende armoede, op stukken oude krantenpapier wordt geschreven.

Op bezoek bij Ace komt de jonge, verwaarloosde maar verblindend knappe en betoverende Amos Ratcliffe (knap van hersens maar vooral van uiterlijk) om Ace, merkwaardig en eigenaardig genoeg, lessen in oud-Grieks te geven. Amos, onecht kind van een moeder die hij in zijn geboorteplaats in de provincie heeft achtergelaten (zij noemt zich 'Cousin Ida' en schrijft hem eindeloze brieven), is hard, ruw en agressief in zijn manier van doen. Door geldgebrek heeft hij zijn studie moeten beëindigen en hij woont thans op een kale kamer bij de wat oudere Daniel Haws. Haws, vroeger mijnwerker zoals zijn vader voor hem, later militair en thans kamerverhuurder, is een slaapwandelaar en gaat iedere nacht, in droomtoestand, bij de knappe Amos liggen. Een fatale liefde groeit tussen dit tweetal, die echter bij Haws volledig verdrongen wordt. Om aan deze vreemde liefde te ontsnappen - hij is door Eustace voor Haws gewaarschuwd - verlaat Amos zijn kamer en wordt de 'schandknaap' van de rijke dégénéré Reuben Masterton, bij wie hij een luxe-leven leidt, een situatie die echter niet kan duren, daar het van het begin af duidelijk is, dat Amos Ratcliffe een verdoemde is, die het overmijdelijk slecht zal afbrengen. (Ziehier een voorbeeld van de tragiek en het noodlot dat in deze roman het centrale thema vormt Amos wordt inderdaad later in het verhaal door een politieagent bij vergissing neergeschoten.)

Haws, evenzeer een verdoemde, keert na het vertrek van Amos terug in dienst. Terug, in de woorden van de dichter Eustace, naar zijn 'dark bridegroom', waar hem - zoals eerder door een waarzegster was voorspeld - een verschrikkelijk eind wacht. Haws sterft officieel 'as a result of injuries sustained in basic training', maar in werkelijkheid komt zijn eind als climax van een uitermate vreemde en gewelddadige sado-masochistische relatie met een jaloerse sergeant, die achter het geheim van zijn fixatie op jonge Amis is gekomen en hem vervolgt. Na een uiterste daad van lichamelijke agressie tegens Haws te hebben volbracht, pleegt de sergeant zelfmoord.

Intussen heeft Eustace Chisholm zijn epische gedicht in vlammen laten opgaan: hij besefte, dat zijn levenswerk toch waardeloos was. Tegen zijn vrouw zegt hij, 'You don't think I'm a poet and I know I'm not.' De roman eindigt dus met dood en ontgoocheling, maar ook 'with a kind of ravening love' tussen Eustace en zijn vrouw. Dat Paul Binding in zijn inleiding een vergelijking trekt met het Jacobeaanse Engelse drama, waarin wreedheid, frustraties en de dood zulke zwarte rollen spelen, is dus niet verbazend, en niettegenstaande een boel realistische details, heeft deze roman

van Purdy een sterk symbolisch karakter: door de actie wordt de frustratie, zowel economisch als seksueel, van de crisisjaren in Amerika gesymboliseerd. Purdy's visie is sterk pessimistisch. Maar dat kan hier - vooral wat de seksuele inhoud betreft - zijn oorzaak hebben in het verdringen van de homoseksuele impulsen tijdens dat tijdperk.

Een korte samenvatting van de inhoud kan niet anders dan de indruk achterlaten van een verhaal dat een draak van de eerste orde is. Eigenlijk is het verhaal, als zodanig, dat wel zeker. Daar tegenover staat dat Purdy's schrijven van zo'n hoge gehalte is, dat zijn boek een roman van de eerste orde is geworden. Dit is wel literatuur. Over deze verloren, grotendeels primitieve en ruwe figuren, die zich van een taal bedienen vol uitdrukkingen als ‘shit’, ‘fucking bastard’, ‘cocksucker’, ‘asshole’, kan Purdy schrijven in een statige, soms literair-getinte en gedragen taal, die alles tot het niveau van menselijke tragedie verheft. Wat in zijn roman gebeurt, is dramatisch en vaak gewelddadig op een zelfs overdreven, zelfs onrealistische manier; toch is het tezelfdertijd overtuigend - alles heeft de ‘ring of truth’. Want hierdoor legt Purdy de waarheid bloot over de verborgen drijfveren, de meestal in het ‘nette’ leven in toom gehouden en verdrongen dromen en verlangens, van de mens, in het bijzonder de dromen en verlangens die met liefde en macht te maken hebben. Het is bijna alsof wij bij het lezen in een operatiezaal staan en het opensnijden door de chirurg van de huid - van de bovenlaag, de laag die de waarheid verbergt - gadeslaan, waarbij wat daaronder ligt - de waarheid, hoe afschuwelijk ook - wordt blootgelegd. Het zijn echter de geest en de seksuele waarheid van de betrokken personages, die vrij komen te liggen. Hierin ligt de betekenis van deze grauwe en dikwijls grimmige roman van Purdy, die het rationalisme en het optimisme van de Roosevelt-periode (de jaren dertig) in Amerika verwierp als ‘a simpleminded definition of human nature’.

Bijzonder knap is het samengaan hier van gewone situaties, gewone taal, kleine realistische alledaagse details uit het leven van deze mensen en de hyper-emotionele, tragische en tijdloze elementen van de roman. Purdy's blik is gericht op de donkere kant van het leven, op wat hij ‘the ache of terror in our bones’ noemt. Zijn filosofie wordt uitgedrukt onder andere in de volgende passage:

> Eustace Chisholm feit unnaturally depressed. It was Daniel's letters, he decided. No, it was the face of the President and his wife smiling and telling everyone to be cheerful and give up fear. No, it was the feeling of the something we all carry in the marrow of our bones. No cheerfulness, no joy from wine or drugs can fully eradicate the ache of terror that resides in

> the marrow of the bones. (...) It's a good thing Dame Nature thought up death after the mistake of inventing life, otherwise we'd all go on forever under some immortal captain or other in timeless slavery.

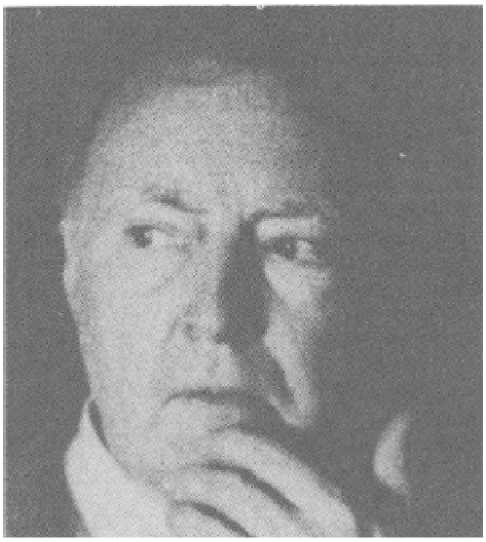
En waar het de liefde aangaat, luidt die filosofie - in een citaat uit Virgilius in de Engelse vertaling van de zeventiende-eeuwse Engelse dichter John Dryden - als volgt:

> I know thee, Love! in deserts thou wert bred,
> And at the dugs of savage tigers fed;
> Alien of birth, usurper of the plains!

Dit zijn de favoriete regels van de non-dichter Eustace Chisholm.

Hoe armoedig, kaal, hoe ruw, tenslotte, het leven van Purdy's hoofdfiguren ook mag zijn, dit is geen veroordeling van hun homoseksualiteit, die de auteur als onvermijdelijk aanvaardt. Hetzelfde had hen kunnen overkomen, voelt men, waren ze heteroseksuelen geweest. Eustace Chisholm is immers een getrouwde man en Haws heeft een andere personage in de roman, de kunstenares Maureen, zwanger gemaakt; hij vecht ook tot het laatste toe tegen zijn gevoelens voor Amos Ratcliffe. Het tragische van hun situatie ligt in de economische omstandigheden en in het feit, dat zij in een land en een tijdperk leven, waarin de homoseksualiteit niet wordt aanvaard. Daarom is Purdy's roman een boek over homoseksuele verhoudingen zonder een 'homoseksuele roman' te zijn. In alle zes romans, met uitzondering van *The Milkman's on his Way*, zijn homoseksuelen overwegend als ongelukkige, grotendeels gefrustreerde mensen, met grote problemen, geportretteerd. Hun problemen vinden hun oorsprong in de onderdrukking door de samenleving, het niet aanvaarden door de buitenwereld van hun 'anders' zijn, wat in bijna alle gevallen tot een tragische afloop leidt. De tragische afloop in vele romans over de homoseksualiteit lijkt mij een grotendeels onbewuste weerspiegeling van de afkeuring door de meerderheid van deze seksuele voorkeur. Zo'n afloop wordt het onvermijdelijke en logische resultaat van het verschijnsel die als een zonde bestraft moet worden, het liefst met de dood.

In een van de bekendste homoseksuele romans van na de oorlog, namelijk *Giovanni's Room* van James Baldwin (1956) zit de tragische afloop van het begin af in het verhaal ingebouwd: de lezer weet van tevoren dat de homoseksuele kelner Giovanni ten dode is opgeschreven - hij zal onder de guillotine sterven. Pas tegen het eind van de roman leert men waarom: wegens moord. Maar deze moord wordt gepleegd als Giovanni in een staat van ontreddering is, omdat hij door zijn bi-seksuele minnaar in de steek is gelaten. Het is moeilijk om Giovanni's neergang niet te zien als de onontkoombare straf voor zijn seksuele aard. Zo'n afloop strookt met een vrij algemeen aanvaarde maar romantische mening, dat de homoseksualiteit zondig - of op z'n minst een ziekte is, die onmogelijk tot een gelukkige leven leiden kan.


James Purdy

Ook wordt de conditie dikwijls met armoede en karige levensomstandigheden geassocieerd. Maar zelden komt het voor, dat een homoseksuele relatie in de literatuur aanvaard en behandeld wordt op dezelfde wijze als een heteroseksuele relatie. Hoe dit niettemin mogelijk is, ziet men - en het komt als een verademing - in de roman van Iris Murdoch *A Fairly Honourable Defeat* (1970). In deze roman wordt de verhouding en het samenwonen van Axel met de jongere en eenvoudiger Simon behandeld op dezelfde wijze - en in dezelfde toon - als de andere - heteroseksuele - verhoudingen in de roman. In andere woorden: als maar één van de verschillende manieren waarop de liefde zich uit. Bovendien wordt deze relatie niet door de auteur uitgekozen voor een speciale - tragische - behandeling. De relatie wordt gezien - zoals de homoseksualiteit in wezen is - als maar één deel van een groter geheel. Tijdens een gesprek tussen man en vrouw aan het begin van de roman wordt de relatie tussen Axel en Simon besproken op dezelfde wijze als al de andere relaties en als de vrouw de mening uit: ‘All queers do like trouble. I've never met one who didn't!’ wordt deze uitlating onmiddellijk door haar man gecorrigeerd met: ‘Any sentence beginning with “All queers” is pretty sure to be false.’ Op de mening ‘These queer friendships are so unstable’ komt de riposte:

> That's simply because they run more hazards of an external social kind. Heterosexual relations would be just as unstable if it were not the institution of marriage and the procreation of children. But if people suit each other why shouldn't they stay together?

Op deze basis wordt de homoseksuele relatie met een grotere mate van evenwichtigheid behandeld en daardoor uit de overspannen sfeer gehaald waarin ze veelal - vooral als een *probleem* met tragische ondertonen en afloop - in de andere besproken romans wordt voorgesteld. Waarschijnlijk komt het verschil neer op het hogere peil van beschaving, waardoor in deze roman van Iris Murdoch het onderwerp eindelijk op een volwassen manier wordt benaderd.

Johan Diepstraten in gesprek met Marijke Höweler

In betrekkelijk korte tijd zijn er zes boeken van je verschenen. De Trilogie Van geluk gesproken *(1982),* Bij ons schijnt de zon *(1983) en* Ernesto *(1984), de verhalenbundel* Mooi was Maria *(1985) de moderne streekroman* Tobias *(1985) en nu de roman* Had maar een kat gekocht *(1986). Gaat het schrijven je zo gemakkelijk af?* De trilogie ging vrij snel. Die bestond uit opgespaarde stof. In de periode dat ik als klinisch psychologe aan de VU verbonden was, heb ik kennelijk toch veel geregistreerd. Geen wonder dat het snel is gegaan. Ieder hoofdstukje is in één avond geschreven. Nu werk ik niet meer op de VU en heb de hele dag de tijd om te schrijven, maar het is lang zo eenvoudig niet meer. Bovendien vind ik dat ik het mezelf ook moeilijker moet maken. *Tobias* is ingewikkelder geworden, de verhalen zijn dat ook. Ingewikkelder betekent voor mij: er zit minder afstand tussen de hoofdpersonen en mezelf. Hoe dichterbij, hoe moeilijker. Daarom doe ik er nu heel lang over eer een roman klaar is.

Maar je boeken zijn niet bepaald autobiografisch te noemen.

Dat zijn ze ook niet. In een aantal ervan laat ik de mensen praten en daarna komt als Deus ex Machina het commentaar. Als ik het serieuzer begin te menen, laat ik het commentaar weg. Dat zie je in *Tobias* en in het tweede gedeelte van *Had maar een kat gekocht.*

In eerdere interviews laat je je nauwelijks uit over je verleden en je komt zo bescheiden over. Eén uitspraak vond ik nogal treffend: 'Ik geloof dat Onze Lieve Heer meer met de lelijke vrouwen is dan met de mooie'. Ik zie overeenkomsten met de biografie van Maarten 't Hart.

Ik ben niet van standpunt veranderd, hoor, ik vind mezelf niet mooi. Er zit ook een soort verdediging in: het mag wel waar zijn, maar het heeft ook zijn voordelen. Een dubbeltje dat een kwartje wordt, zo'n gevoel heb ik. Ik heb nooit een beurs gehad, mijn ouders hadden ook geen geld, ik ben een self-made middenstandertje. Dat kun je verdomd goed merken. 'Kijk mij het eens gemaakt hebben,' dat gevoel heb ik wel. Ik was vroeger op school een zeer onopvallend tuttebelletje.

In je boeken komt het niet terug.

Maar ik schrijf voor mijn plezier. Moet ik me dan gaan verdiepen in ellendige situaties van vroeger? Dat doe je toch niet als je het zelf voor het kiezen hebt.

De vrouwen in mijn boeken zijn allemaal mooi, er is geen lelijkerd bij. Die boeken zijn het omgekeerde van wat ik zelf ben. Ik schrijf nu een verhaal over een man die vreselijk gierig is. Ik geef zelf zoveel geld uit, dat ik er soms bloednerveus van word. Mijn hoofdfiguren zijn meestal mannen, op een enkele uitzondering na. Zij zijn meestal behoorlijk egoïstisch.

In *Tobias* zitten autobiografische stukken. De ervaring van Judith met jongens, is de mijne. Ik heb geleden in dat dorp, net als Judith. Een dorp verdraagt geen vreemdelinge. In Eindhoven werd ik uitgescholden omdat ik de enige protestant in een katholiek straatje was. Dat was een reden om je verrot te slaan. Ik praatte bekakt en ik gedroeg me niet zoals anderen. Ik werd introverter, eigenlijk ook wel zieliger kun je zeggen. Als ze eenmaal een kind hadden uitgepikt, dan moest je betrekkelijk

sterk zijn om te overleven. De klei in Zoelen wordt steen als het zomer wordt. Die bakstenen gooiden ze je achterna. Daar moet je tegen kunnen.

Kortom: het treurige verhaal van legio schrijvers.

Het is saai, maar meer schrijvers voelden zich in hun jeugd dodelijk ongelukkig en ellendig. Mijn ouders waren veel armer dan die van mijn klasgenoten. Je voelde je echt minder, gewoon mislukt. Mijn hoogste ideaal was het om niet op te vallen. Daar was ik behoorlijk goed in geworden. Want in die gemeenschap betekende opvallen automatisch op je lazer krijgen. Ik kreeg daardoor iets schizofreens: in de ene omgeving, thuis, was je het lievelingetje van je ouders, er was niemand leuker dan jij. Maar ik zette nog geen voet buiten de deur, of ik kreeg op mijn sodemieter.

De 'moderne streekroman' Tobias *is je eerste serieuze literaire boek?*

Ja. Na het verschijnen van de trilogie werd er gezegd: leuk en aardig, maar ze kan niet anders. *Tobias* was voor mij de uitdaging dat ik méér kan. Misschien heb ik me met *Tobias* bewezen als schrijfster.

Ik wilde een geschiedenis schrijven waardoor je enigszins ontroerd zou raken. Twee mensen, Tobias en Judith, worden geconfronteerd met de harde dingen in het leven. Een oorlog in dit geval en een aantal andere problemen die ik aangesneden heb. De trilogie bevat eigenlijk zelfgemaakte problemen. O guttegut, wat maken die mensen het zichzelf en elkaar toch moeilijk. Is dat allemaal wel zo nodig? Maar als je, zoals in *Tobias*, te maken krijgt met onheil van buitenaf, hoe reageer je dan?

Tobias en Judith zijn twee eerlijke mensen met een verschillend temperament. Hoe kunnen die toch door elkaar geboeid worden? Ik heb met de taal gerommeld om het plausibel te maken. Daarom is Judith uit Duitsland gekomen, zodat haar accent beter aansluit bij de taal van

de boer Tobias. Had ik een stadsmeisje genomen, dan zou de roman draaien om een kippetje met een zware, trage boer. Nu heb ik op een oneigenlijke manier de indruk gewekt dat die twee bij elkaar horen.

Tobias is een hommage aan die noeste, trage mannen die zoveel minder praten dan ik. Ik bewonder hen. Mensen die het vol kunnen houden om iedere dag hetzelfde werk te doen, die niet zo onrustig zijn als ik. In Luxemburg, waar ik een groot gedeelte van het jaar woon, kan ik ook niet uitgekeken raken op zo'n kerel in de verte die het veld maait. Daar projecteer ik alles op. Ik ken hem niet, maar ik zie hem altijd bezig, in de verte. Een trage beweger, volkomen consistent, wars van alle trends. Als schrijfster ben ik Judith, een bewonderaar van Tobias. Die man in Luxemburg zal ook wel een aantal kinderen hebben. Stel dat ik contact zoek, dan kom ik midden in zijn leven, net zoals Judith bij Tobias. Ik denk dat dat de fantasie is geweest voor de roman.

Het boek was in eerste versie zo introvert dat ze er zelfs bij De Arbeiderspers niets van snapten. De verhoudingen waren ‘dun’ aangegeven, dat hoorde bij de poëzie van het boek. Maar zelfs goede lezers begrepen het niet. Daarom heb ik het in het felle kleuren nog een keer overgeschilderd, zodat het voor iedereen duidelijk is.

Tot op heden is het mijn lievelingsboek. Het slechtst verkopende ook trouwens. De mensen zullen wel denken: een moderne streekroman, dat hoef ik niet. Ik heb de indruk dat niemand tegenwoordig graag over vroeger leest. Ze hebben meer plezier in de trends van nu.

De liefde tussen Judith en Tobias blijkt niet te kunnen. Judith wordt uiteindelijk door de kinderen van Tobias gebrandmerkt als een heks.

Dat is ook een van de presentjes uit dat dorp daar. Wat achteraf gewoon de dorpshoer was bijvoorbeeld, werd een heks genoemd en door veel vrouwen ook zo beschouwd. Er werd in dat dorp gehoerd en gesnoerd, maar wist ik als kind veel? In de ogen van kinderen was zo'n dorpshoer iets mysterieus. Judith is een bedreiging voor het gezin. Daarom willen de kinderen verraden dat zij een jodin in huis hebben. Judith wordt beschouwd als een heks. Als zij dat inderdaad is, kan zij zonder problemen over het mijnenveld lopen. Als ze het niet is, explodeert zij natuurlijk. Dat is het einde van de roman. Judith heeft bewezen dat ze geen heks is.

Je hebt een jaar gedaan over Had maar een kat gekocht. Maar ik heb dan ook een hele domme strategie gevolgd: ik had er geen notie van waar het heen ging. Iedere pagina was voor mij een raadsel waar die op uit zou lopen. Ik ben ook in de war gebracht. Ik wilde iets raars, iets abstracts. Dus ik begon met de tweeling, Emily en Victor. Het zijn geen gewone kinderen. Om ze nog uitzonderlijker te maken, praten ze als volwassenen, ook al zijn ze veertien. Zo wilde ik de hele roman hebben. Ik liet fragmenten aan mensen lezen en die zeiden: zou je niet met je benen op de grond blijven staan. Hoe komen die wonderkinderen zo raar? Want ze zijn eigenaardig. Dat vond ik een goed argument, en vervolgens heb ik het eerste gedeelte van de roman geschreven, waardoor plausibel werd gemaakt dat die kinderen zo zijn. Achteraf denk ik: had ik niet door moeten gaan en er helemaal een absurdistisch boek van moeten maken?

Alle personen hebben Engelse namen.

Ik wilde een roman schrijven met de lichtheid van een Engels boek. Ik dacht: ik geef ze eerst Engelse namen, misschien komt de rest dan vanzelf wel.

Er is een regulier echtpaar, Lilian en Joey en hun huisvriend Winnifred. Het enige vervelende is dat Lilian bijzonder frequent bedrogen wordt door haar man. Nu is Lilian niet het type dat daarover lang blijft zeuren en janken, nee, ze heeft een hele smerige streek bedacht. Kinderen van Joey wil ze niet en Winnifred is bij de hand. Uit wraak laat Lillian Joey in de waan dat hij de vader van de tweeling is. In werkelijkheid is het Winnifred. Iedere keer als Joey haar bedondert, denkt zij diep in haar hart: jij hebt dat nodig, maar ik het andere. In de roman gaat het niet zozeer om deze voorgeschiedenis, maar méér wat er met de kinderen gebeurt.

De tweeling weet niet wat ‘houden van’ betekent. Daarom proberen ze het uit. Er is een charitasmotief: ‘houden van’ doe je als je alles voor iedereen over hebt. Het erotische motief: ‘houden van’ betekent dat je zo geil als boter bent. Het kameraadschapsmotief: als je maar lang genoeg bij elkaar bent, is dàt ‘houden van’. Tegen alles is wat in te brengen. Dat is het verhaal, tot de dood er op volgt voor de één, waarmee de ander gehalveerd is. Het komt er uiteindelijk op neer dat het sterven van de één het bewijs van liefde is voor de ander. Als het meisje toestaat dat hij zelfmoord pleegt, is daarmee het bewijs geleverd dat ze van hem houdt. Zij kan alleen maar functioneren zonder dat Siamese-tweeling-achtige idee, dus hij bevrijdt haar.

Het lijkt een heel bedacht boek.

Dat is het niet. Door die dialoog kwam het ene na het andere. Ik heb de mooiste stukjes weg moeten gooien, omdat ik er niet verder mee kwam. Toen ik het boek geschreven had, liet ik het uittikken en ik dacht dat ik iets leuks had gemaakt. Maar toen ik de getypte versie las, dacht ik: ik heb een slaapmiddel geschreven. Wat was het saai, alles zanikte en zeurde. Dat was een grote teleurstelling. Kijk, ik was gewend zes pagina's per dag te schrijven en ik wilde de zomer vrij-af hebben. Ik heb eigenlijk alleen maar pagina's gevuld, want de afspraak met mezelf was dat ik na zes pagina's mocht gaan harken of zwemmen of zoiets. Dat is de dood in de pot. Ik heb honderden pagina's weggegooid en uit ieder blaadje drie of vier zinnen overgehouden. Vervolgens heb ik de verbindende tekst geschreven. Ik heb de familie in de eerste versie nog een keer naar Amsterdam laten verhuizen. Dat was vervelend. Ik heb het drietal zichzelf naar de andere wereld laten helpen, dat beviel me niet, dat waren teveel dooien. Ik heb veel mogelijkheden geprobeerd. En als je een ander slot bedenkt, moet je de hele aanloop veranderen. Uiteindelijk is alleen Winnifred verloederd.

Kun je zeggen dat deze roman door een vrouwelijke *auteur is geschreven? Of klinkt de vrouwelijke stem niet echt door?*

Ik zie een *schrijver* niet gauw jurken uit de kast pakken en mijmeren over een puntig hangertje, dat is een oppervlakkig voorbeeld. Als we meer huismannen krijgen, komen er waarschijnlijk ook meer stofmandjes in de literatuur. Je kunt wel zeggen dat dé vrouwen nogal thuisgehouden zijn, dat ze weinig mochten en weinig macht hadden. Waar zijn ze dan op uit? Op ondergrondse macht. Ze worden wat geraffineerder omdat ze, uit nood en door hun positie, beter op de hoogte zijn van de relaties in een gezin. Vrouwen kunnen beter manipuleren, ze weten hoe ze kunnen kwetsen of anderen machteloos kunnen maken. Dat gebruiken ze.

Je hebt het nu over dé vrouwen.

Het geldt ook voor mij. Beter dan de meeste mannen voel ik aan wat er speelt tussen mensen, en kan er zowel *ge*bruik als *mis*bruik van maken. Als het gaat om zwijgzaam manipuleren, vrees ik dat ik dat beter kan dan de meeste mannen. Voor klinisch psychologen is het bijna hun wapen. Mensen met psycho-somatische klachten moet je op een bepaalde manier aanpakken. Er is al zo vaak tegen hen gezegd dat het in hun hoofd zit, maar dat heeft niet geholpen. Je moet daarom geraffineerd te werk gaan. Je moet iemand verleiden méér te zien dan hij kàn zien. Je moet altijd een truc weven in iets dat wel aanvaardbaar is. Het is, eerlijk gezegd, een vrij stiekeme bezigheid. Het karakter van Lilian kan, denk ik, alleen maar door een vrouw beschreven worden.

Had maar een kat gekocht *is ook een boek over opvoeding.*

De boodschap van het boek staat op de kaft. Had maar een kat gekocht in plaats van kinderen genomen. Wij zijn met teveel mensen in Nederland. Hoe vaak worden kinderen niet genomen als medicijn tegen bijvoorbeeld een slecht huwelijk? Ik geloof dat dat vaak voorkomt. Prinses Irene riep laatst van de daken dat iedere vrouw recht heeft op kinderen. Motief: mijn lijf heeft recht op ontplooiing. Daarin staat niet het kind centraal, maar de vrouw. Dat is een beroerd uitgangspunt. Ik vind dat veel kinderen verwaarloosd worden. Ik heb het gevoel dat nogal wat kinderen erbij gelapt worden. Als je vraagt: had je liever aan de boom van de ongeboren kindertjes blijven hangen of had je liever geleefd, dan zal een aantal zeggen: had mij maar laten hangen.

Is dat de boodschap van Had maar een kat gekocht?

Voor het eerst heb ik een moraal, ja. Dat is tegelijk ook de handicap van het boek geweest. Ik heb eerlijk gezegd een hekel aan Lilian en Joey. Als je een hekel aan je romanpersonages hebt, dan wordt het geen goed boek. Het heeft me razend veel moeite gekost om die twee te begrijpen, om er enige sympathie voor op te brengen. Het drijft je wel tot veel pagina's, maar het zijn slechte. Daar gaat je manuscript onder lijden. Ik heb mijn best gedaan om ze zo goed mogelijk te beschrijven. Of het gelukt is? Winnifred daarentegen is mijn lievelingsfiguur. Hij is minder vitaal dan de anderen. Winnifred is de enige die echt houdt van de tweeling. Hij is weliswaar aan de drank geraakt, maar hij had ook van tevoren gezegd dat hij het niet aankon.

Ik had hem een leven gegund waarin hij trots kon zijn op de tweeling. Maar zo sterk is hij niet. Ik heb inderdaad een voorliefde voor mensen die niet zo flink zijn. Ik voel me bij een androgynere man meer op mijn gemak dan bij een patser als Joey. Winnifred heeft het gelijk aan zijn kant, maar hij is het slachtoffer geworden van een

sterkere. Sneu. Het is toch de wat mannelijker man die het in deze prachtwereld het verste brengt. Kijk maar om je heen.

Ik kan me voorstellen dat recensenten gaan schrijven: Marijke Höweler blijft aan de oppervlakte.

Je kunt een parallel trekken met de psychologie. Je kent het oude rijtje: Freud, Jung, Adler. Zij gaan uit van het individu en dat stellen ze voor als een gesloten geheel. Een soort bol met drie vakken daarin: het bewuste, het onbewuste en het geweten. Wat onbewust is, moet bewust worden. Groeien is het ontdekken van je onbewuste. Dan ben je pas echt 'diep' bezig. Dat is voor veel recensenten de achtergrondgedachte. Freuds gedachte heeft verdomd veel weg van de stoommachine. Je hebt de driften, daar gooi je kolen op, er komt druk op de ketel en je krijgt allerlei emotionele erupties.

Onze mensenopovatting vloeit voort uit wat de techniek heeft ontwikkeld. Veel moderner is daarom nu om alles elektronisch op te vatten. Wat is de mensheid? Een druk bewegende, elkaar aantrekkende en afstotende hoeveelheid atomen. Wat is diep? De wetmatigheden nagaan van al die losse deeltjes. Hoe reageren mensen op elkaar? Als je die gangen weet te beschrijven, ben je de diepste psycholoog die er voorhanden is.

Voor je de trilogie schreef, volgde je een cursus scenarioschrijven. Wat heb je daarvan geleerd?

Vooral dat je niet moet zeuren, maar moet laten zien. Vandaar dat de trilogie, hoop ik, beeldend is. Er wordt meer duidelijk uit wat de mensen doen, dan uit wat ze zeggen.

Na het verschijnen van het eerste deel, *Van geluk gesproken*, werd ik geïnterviewd door Hannes Meinkema. Het eerste wat ze zei was: 'Zo, dus jij hebt een satire geschreven. Mag je erom lachen?' Mijn God, ja! Om Martje bijvoorbeeld, die inderdaad echt zielig is. Nu had ik net een periode op de universiteit achter de rug waarin iedere arbeider per definitie God zelf was en waar voortdurend werd geklaagd over het gebrek aan respect voor de patiënt'. Ik dacht echt dat ik van de regen in de drup was beland. 'Mag je erom lachen?' Het is een bits interview geworden.

Van geluk gesproken was niet opgezet als luchtige komedie. Ik had echt te doen met Martje. Rosa nam ik zeer serieus, evenals de hypocrisie van Leo. Maar om het geheel niet al te loodzwaar te maken, heb ik de figuren van De Bruin geïntroduceerd. Een luchtig tussendoortje. In eerste instantie was ik van plan om een verhalenbundel te schrijven. Toen dacht ik: het is wel leuk als die verhaaltjes op de een of andere manier aan elkaar gelieerd zijn. En vervolgens overwoog ik: waarom zouden al die personen niet iets met elkaar te maken hebben. Zo is het ontstaan. De Nederlandse literatuur was in die dagen

Marijke Höweler

nogal zwaar. Ik wilde een boek schrijven dat ik mee zou willen nemen op vakantie.

Na *Van geluk gesproken* was ik nog lang niet uitgekeken op die personen. Daarom heb ik een vervolg gemaakt. Ik kon zo door op dezelfde golflengte. Toen ik ging kennismaken bij De Arbeiderspers zei ik dat deel twee al af was en dat ik bezig was met een trilogie. Ik zag ze kijken, maar ze waren heel beleefd die eerste keer natuurlijk. Ik zag ze eerst drie keer slikken en vervolgens vroegen ze: o ja?

Ernesto, *het derde deel, vind ik verreweg het beste.*

Dat is leuk om te horen, ik ben het met je eens. Er zijn maar weinig mensen die er zo over denken. *Ernesto* is autobiografischer, het speelt voor een deel in Luxemburg. Veel dialogen tussen Leo en Rosa zijn gesprekken tussen mijn man en mij. Die schrijf ik zo op. Alle huis-tuin- en keukendingen zijn gewoon overgenomen uit het werkelijke leven.

Het mooiste vind ik de liefde tussen Ernesto en die oudere dame.

Dat wanhopig verliefd zijn van hem, het zijn de delen die met de meeste zorg zijn geschreven. Ik ben eigenlijk Ernesto. Als ik vroeger verliefd was, deed ik zo. Maar ik ben ook de oudere dame op wie studenten verliefd worden. Natuurlijk heb ik dat meegemaakt. Iedere psycholoog heeft patiënten die verliefd op hem worden. Dat is authentiek.

Ik ben snel verliefd, maar ik ben immens bedreven om dat af te wenden. Wat is er zo fantastisch aan verliefdheid: jeként de ander niet. Je projecteert op wat je prettig voorkomt. Je moet dus zorgen dat je de ander niet echt leert kennen, want dan krijg je een afwijkend beeld. Dat is dé manier om snel over je verliefdheid heen te zijn. Voor geen goud leg ik de relatie die ik heb in de weegschaal voor welk avontuur dan ook.

Deel twee van de trilogie, Bij ons schijnt de zon, *komt op mij nogal gechargeerd over.*

Dat is ook zo. Soms heb ik mezelf overspeeld. Dan ga ik te lang door. Dan vind ik iets zo leuk gevonden van mezelf, dat ik het de lezer nog een keer inpeper. Je kunt mevrouw De Zeeuw één keer die thee laten aanbieden, maar dan moet je niet, zoals ik, veel keren doen. Dan wordt het vervelend. Ik had een paar dingen soberder moeten houden, dat ben ik met je eens.

Heb je enig idee wat het succes van de trilogie is?

Omdat je om *een ander* mag lachen, daar zit het in. Vrijwel iedereen zegt: ik ken niemand die lijkt sprékend op, noem maar: Leo, mevrouw De Zeeuw. Nooit zegt iemand: dat ben ik. Het grappige van satire is dat je om een ander kunt lachen. Je bent niet zelf het slachtoffer. Het doet geen pijn. Het zijn allemaal herkenbare personen, maar *jij* bent het niet.

Rosa in deel drie is de schrijfster van de trilogie. Een aardigheidje?

Maar Marijke Höweler is Rosa niet, dat begrijp je wel. Ik zou het geduld van Rosa voor Leo nooit opgebracht hebben. Geen griet is veilig voor hem. Ik zou groen zien van jaloezie. Dat zou ik nooit verdragen hebben. Dan krimp ik liever van de pijn onder het verlies, dan dat te moeten vedragen.

Wat Hans Vervoort in NRC schreef is waar: ik laat mijn personages meer als personeel functioneren om er vervolgens de scepter over te zwaaien. Dat heeft hij goed gezien.

Je afkeer van de universiteit lijkt niet gering te zijn in de trilogie.
De werkelijkheid is veel erger. Niemand had me geloofd als ik had beschreven wat er echt aan de hand is. Een aantal mensen is hoogleraar geworden met de ideeën van hún hoogleraar. Die denken dat je assistenten er zijn om pieren voor je te zoeken omdat je op woensdag gaat vissen. Een goede hoogleraar is nu een manager van een bedrijf en niet meer de man die de godganse dag leest waar hij zin in heeft. Op dit ogenblik behoort een hoogleraar harder te werken dan ooit.

Ben je niet beschuldigd van natrappen?
Ik werkte nog op de universiteit toen *Ernesto* verscheen. Overigens hebben ze zich op de universiteit perfect gedragen. De enige grap die ze hebben uitgehaald was bij mijn afscheid. In mijn werkkamertje onthulden ze een gedenkschrift: HIER SCHREEF MARIJKE HOWELER VAN GELUK GESPROKEN. Moet je je voorstellen. Alsof ik die roman in de tijd van mijn baas had geschreven.

Peter van den Hoven
Jeugdliteratuur
Grensoverschrijdingen

Wat is voor mij de belangrijkste gebeurtenis op het gebied van de jeugdliteratuur van het afgelopen jaar?

Ik aarzel. Nee, toch niet het speciale nummer van De Revisor (1986/4) dat vrijwel geheel, maar jammer genoeg zonder nadere toelichting, aan dit onderwerp werd gewijd. En ook niet de Zilveren Griffel voor *Tommie Station* van Mensje van Keulen, of alweer het tweede kinderboek van Nicolaas Matsier, die met *Ida stak een zebra over* minstens zo'n intrigerend werkje schreef als mijn eersteling *A is een aardappel.* Jac Firmin Vogelaar dan misschien, die wel heel verrassend als jeugdboekenauteur debuteerde met *Het geheim van de bolhoeden*, een met razende vaart geschreven ouderwetse thriller met de nodige fantastische bijeffecten? Of Wiel Kusters' *Salamanders vangen*, een kleine verzameling gedichten die getuigt van sterke poëtische zeggingskracht en subtiel observatievermogen?

Nee, hoe opmerkelijk deze bijdragen aan de huidige jeugdliteratuur ook zijn, en hoezeer daaruit blijkt dat steeds meer auteurs die tot nu toe voor volwassenen publiceerden het kinderboek ontdekt hebben, - voor mij wordt de ingrijpendste gebeurtenis gevormd door de indrukwekkende *plof* waarmee 680 pagina's *Verzamelde liedjes en gedichten* van Willem Wilmink, uitgegeven ter gelegenheid van zijn vijftigste verjaardag op 25 oktober '86, op mijn bureau vielen. Daarbij realiseerde ik me hoe vreemd het aandoet plotseling in de literaire kolommen van dag- en weekbladen aandacht voor jeugdliteratuur te vinden: Jaap Goedegebuure die *Het volwassen kinderboek* heeft ontdekt en Tom van Deel die enthousiast uitroept: *Waar blijft het kinderboek van W.F. Hermans*? - terwijl iemand als Willem Wilmink, toch al jarenlang een exponent van de grootgegroeide jeugdliteratuur, in de officiële literatuurkritiek weinig waardering heeft mogen ontvangen. Het maakt me in ieder geval nogal sceptisch over de wat opgeklopte aandacht die de nieuwe auteurs ten deel valt. We moeten nog maar afwachten of deze ontwikkeling van blijvende aard is, en misschien vooral is terug te voeren op het feit dat de schrijvers incidenteel door hun eigen kinderen gemotiveerd worden zich met jeugdliteratuur bezig te houden, een reden overigens - om misverstanden te vermijden - die net zo goed is als elke andere. Wilmink, dat laat zijn verzamelbundel overtuigend zien, pendelt vanuit een duidelijke visie al zo'n twintig jaar tussen literatuur voor grote en literatuur voor kleine mensen, en voor hem zijn permanente grensoverschrijdingen een wezenskenmerk van zijn schrijverschap.

Jan de Rijmer, is Wilmink ooit door Anton Korteweg genoemd, maar, kenmerkend voor Wilmink, hij draait de als neerbuigende kwalificatie bedoelde boutade om en vat die op als een compliment: ‘Jan de Rijmer is het pseudoniem van Goeverneur, en die man heb ik altijd mateloos bewonderd. Hij is de enige kinderdichter in de negentiende eeuw die werkelijk kinderen voor zijn geest had. Hij had niets opvoedends over zich.’ Zo'n uitspraak is typisch des Wilminks: ironisch-nuchter, op het schouderophalende af, maar ondertussen fijntjes wijzend op waar het hem om gaat: het slechten van een in zijn ogen kunstmatig in stand gehouden barrière tussen volwassenen en kinderen, tussen ‘grote’ en ‘kleine’ literatuur. Wilmink is de dichter

van de achterkant van de officiële poëzie, die hij met een mengeling van betrokkenheid en ironie tot zijn gebied maakt waarbij hij zoveel mogelijk mensen, jong en oud, wil betrekken. Hij is geen hoogdravende dichter die zichzelf in hermetische verzen laat analyseren, maar eerder de rondtrekkende bard die geleerd heeft naar de taal van het volk te luisteren op plaatsen waar ook hij zich thuisvoelt: op hoeken van straten, op markten, bij volksfeesten - bij het cabaret, op de televisie, de langspeelplaat. Aan dichtkunst met een eerbiedige hoofdletter heeft hij wel twee broertjes dood en als een beminnelijke dichter-leraar democratiseert hij op enthousiasmerende wijze zijn technisch vakmanschap in een tweedelige cursus dichten: *Koen, maak jij mijn schoen*? en het terecht bekroonde *Waar het hart vol van is* - boeken die opnieuw een bewijs leveren dat Wilmink zich door geen literaire grenzen laat weerhouden.

Vanaf zijn debuut in 1966, *Brief van een Verkademeisje*, staan al zijn bundels in de *Verzamelde liedjes en gedichten*, aangevuld met nieuwe, nog niet eerder gepubliceerde verzen in afdelingen als *Middeleeuws Mengelmoes*, *De avond van de dichter* en *Het leven heeft mij het lachen verleerd*, alles in chronologische volgorde. Maar of de bundels nu bestaan uit serieuze gedichten (zoals het prachtige in memoriam voor Wilfred Smit uit *Een vreemde tijger*), parodieën, (cabaret)liedjes voor volwassenen, bewerkingen (van bijvoorbeeld de Liverpooldichters of Chinese poëzie), pastiches of kinderliedjes: dwars door alles heen klinkt het handwerk van de geschoolde dichter, zijn formidabele kennis van het literaire erfgoed, de liefde voor het Twentse achterland waar hij opgroeide, zijn solidariteit met alles wat zwak is en door tegenstrijdige belangen vermalen dreigt te worden, de weemoedige zoektochten naar zijn eigen jeugd en de volwassen kinderblik waarmee hij jongeren tegemoet treedt.

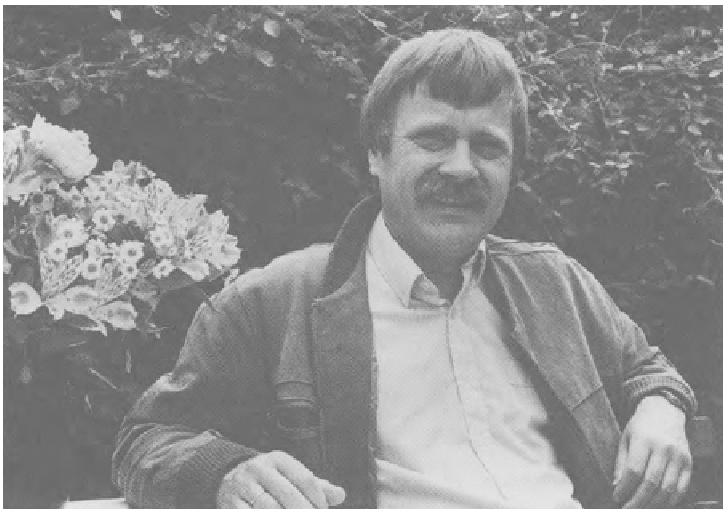
Hoogtepunten? Voor mij het al genoemde debuut met

bijvoorbeeld het mooie *Tegenspraak*, een poëtische dialoog, die Wilminks hang naar het traditionele, anonieme volksvers en volkssprookje verraadt:

Hing vrouw Holle
haar beddegoed buiten
ging het sneeuwen over de huizen

sneeuwen sneeuwen langzaam oud.

of de burleske pastiche *Jan Olifant*, die indertijd met de prachtige tekeningen van Joep Bertrams - die ik nu zeer mis - als rijmstrip werd gepubliceerd in Vrij Nederland. En niet te vergeten de bekroonde bundel *Dicht langs de huizen*, met als absolute uitschieter het autobiografische, lange gedicht 'De Straat' waarover Ed Leeflang schreef: 'Een unicum in de Nederlandse kinderliteratuur; door zijn vormgeving en door het onderwerp. Er zijn jeugdherinneringen uit de oorlog in verwerkt en het deed mij af en toe denken aan *Het Uur U* van Nijhoff.' Dan de vele liedjes voor kinderen waarin hij ze een hart onder de riem steekt en onvoorwaardelijk hun kant kiest bij hun conflicten met de volwassenwereld, zoals 'Fotoalbum', 'Puberteit', 'Het driftige kind', of het ontroerende door Wieteke van Dort gezongen 'De voorkant':



Willem Wilmink

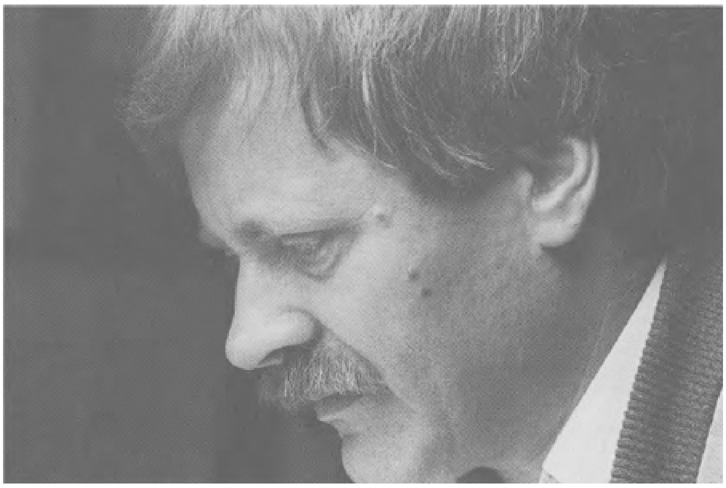
Als een jongen wordt geboren,
is zijn lichaam kant en klaar.
Alles moet alleen nog groeien,
hier en daar komt nog wat haar.
Als een meisje wordt geboren,
is 't een moeilijker geval:
niemand kan haar nog vertellen
hoe haar voorkant worden zal.

en ook de speelse liedjes voor jonge kinderen in *Deze vuist op deze vuist*, die vaak schatplichtig zijn aan de orale literatuur van kinderen zèlf.

Sterk is ook de bundel *Middeleeuws Mengelmoes*, gedichten naar werk van bijvoorbeeld Chrestien de Troyes, Christine de Pisan, Walther von der Vogelweide, Anthonis de Roovere en Charles d'Orléans, zoals deze 'Venterskreet':

Kleine koopman, kleine mand!
Als u alles af wilt keuren

waar ik mee moet lopen leuren,
blijf ik waardig en galant.



Willem Wilmink

Met plezier en vakmanschap belijdt Wilmink er zijn liefde voor oude teksten: heerlijk om te lezen.

Achterin is een korte *Verantwoording* opgenomen, gevolgd door aantekeningen per bundel waarin hij de oorspronkelijke editie, eventuele varianten in latere drukken en in sommige gevallen de ontstaansgeschiedenis van een lied of gedicht nader toelicht. Soms levert dat aardige anekdotes op, zoals de mededeling dat het lied ‘Ballade van de roversbende’ door Michel van der Plas in Elsevier werd aangehaald om aan te tonen hoe de VARA-tv de jeugd tot criminaliteit pleegt aan te zetten...

Geen kritiek? Natuurlijk wel. Op gelegenheidswerk na staan àl zijn teksten in *Verzamelde liedjes en gedichten*, sterke gedichten naast zwakkere. Soms overheerst teveel zijn onbedwingbare lust om de gedichten in een rijmschema te dwingen en heeft hij typische tussenwoordjes nodig om precies uit te komen, al weet hij dat meestal handig te camoufleren. In een aantal gevallen zijn de gedichten leuke observaties, aardige ideeën, verrassende vondsten, die echter in aanzet zijn blijven steken en blijkbaar niet de kans hebben gekregen te rijpen. En het gebeurt ook wel dat een nostalgische inslag het wint van de ironische distantie, en dat leidt dan tot te dikke effecten, sentimentaliteit of cliché's.

De titel spreekt nadrukkelijk van liedjes én gedichten, maar in zijn Verantwoording, noch in de Aantekeningen gaat Wilmink nader in op wat hij als het verschil ziet. In hoeverre is de produktie van een liedtekst qua mededeling, versstructuur, ritme, rijm, herhaling ànders dan die van een gedicht? Speelt de componist en/of de uitvoerende een rol, en zo ja welke? Maar misschien moet Wilmink daar op een andere plaats eens over uitwijden. Dit zijn kanttekeningen in de marge. Voorop staat dat *Verzamelde liedjes en gedichten* een prachtbundel is van een gedreven vakman die twee decennia lang onvermoeibaar de wegen heeft gebaand die grensoverschrijdingen van Matsier, Kusters en anderen mede mogelijk hebben gemaakt, - een hommage ook aan een dichter die, met Annie M.G. Schmidt, de jeugdpoëzie van na de Tweede Wereldoorlog volwassen heeft gemaakt.

Willem Wilmink, *Verzamelde liedjes en gedichten*, Bert Bakker, 1986, f49,90.

Peter Swart
Misdaadliteratuur
‘De werkelijkheid is vaak geloofwaardiger’

Nauwelijks is Jef Geeraerts' zesde misdaadroman *De Zaak Alzheimer* bekroond met ‘De Gouden Strop’ - een prijs die werd ingesteld door het vorig jaar opgerichte Genootschap van Nederlandstalige Misdaadauteurs - of hij heeft alweer een nieuwe titel klaar: *Het Sigmaplan.* Sinds 1979, toen Geeraerts' thrillerdebuut *Kodiak .58* - een titel die vaak wordt aangehaald als ‘Zodiak .58’, maar hiermee wordt waarschijnlijk hetzelfde boek bedoeld - verscheen, heeft hij bijna ieder jaar een nieuwe thriller geschreven. Hoewel het zonder uitzondering misdaadromans zijn kan er nog een nader onderscheid worden gemaakt: in *De Coltmoorden* (1980) en in *Drugs* (1983) is er sprake van een België-in-de-toekomst, respectievelijk in 1990 en in 1989, waarin rechtse coalities zich met no-nonsense politiek welhaast absolute macht verwerven en de privacy van de burger tot een minimum is teruggebracht. *Diamant* (1982) heeft net als *Kodiak .58* een Zaïrese connectie, terwijl de overblijvende titels *De Trap* (1984) en *De Zaak Alzheimer* (1985) politieromans zijn met commissaris Vincke en inspecteur Verstuyft in de hoofdrol.

Geeraerts is slecht te spreken over het functioneren van de Belgische demokratie, daar heeft hij de afgelopen jaren geen geheim van gemaakt. In interviews stelt hij met name machtsmisbruik van politici aan de kaak, geïllustreerd met de voorbeelden van dat moment. Ook verwijt hij zijn medeburgers een gebrek aan oplettendheid; men heeft te zelden in de gaten hoe men gemanipuleerd wordt, laat zich bedotten, lijdt aan een ‘geätrofieerd bewustzijn’. Geeraerts vindt het de plicht van iedere schrijver om de bestaande orde aan te vallen, een orde die naar zijn inzicht gebaseerd is op macht, op schijnheiligheid en op leugens. Dat aanvallen van de bestaande orde doet hij in zijn nieuwe boek *Het Sigmaplan* inderdaad met grote overgave, en als de ingeslapen bevolkingsgroep hierdoor niet is wakkergeschud, welnu, dan heeft het in ieder geval niet aan Geeraerts gelegen, maar dan komt dat waarschijnlijk doordat bedoelde categorie zijn boeken niet leest.

Hoewel Geeraerts natuurlijk ook in zijn aan *Het Sigmaplan* voorafgaande thrillers in zekere mate feit en fictie vermengt, diende het opvoeren van herkenbare, soms controleerbare aspecten van de dagelijkse werkelijkheid daarin toch meer als ondersteuning van het zelfbedachte verhaal. Een thriller wint nu eenmaal aan geloofswaardigheid - het criterium bij uitstek voor de beoordeling van de geslaagdheid ervan - door het verhaal neer te zetten in een samenleving die de lezer vertrouwd is. Daar horen steden bij, straten waar je gelopen hebt of zou kunnen lopen, gebouwen die je gebruikt om je te oriënteren. En politici natuurlijk, die zo onderling uitwisselbaar zijn dat het er niks meer toe doet of ze de juiste naam meekregen of niet, het is immers hun gekuip en gedraai dat in het licht der schijnwerpers gevangen moet worden? Het is in *Het Sigmaplan* voor het eerst, dat Geeraerts feitelijke actualiteit tot uitgangspunt heeft gekozen. De terreuracties van de CCC (Cellules Communistes Combattantes / Strijdende Communistische Cellen) en die van de Bende van Nijvel, (genoemd naar de plaats waar in 1983 bij de overval op een supermarkt acht mensen in koelen bloede werden vermoord) worden door hem samengevoegd in een complot-theorie.

Hoewel het er in de schijn van had, dat de CCC een politiek doel nastreefden, terwijl de Bende van Nijvel zich vooral van geweld bediende op jacht naar geld, werden beide groeperingen in Geeraerts' interpretatie van de feiten georganiseerd en gesteund door de Belgische Staatsveiligheid (te vergelijken met de Nederlandse BVD) en de Amerikaanse Inlichtingendienst CIA. Het wil er bij hem niet in, dat de CCC-acties werden opgezet en uitgevoerd door enkelingen; voor dermate perfekt uitgevoerde aanslagen zou niet alleen een organisatie van ten minste veertig mensen nodig zijn, maar vooral ook heel erg veel geld. Hoe het ook zij, toen de CCC-terreur niet vermocht de Belgische publieke opinie in beweging te brengen - er weerklonk geen roep om meer politie en grotere bevoegdheden van de gerechtelijke macht - werd er, nog steeds vrij naar Geeraerts, gegrepen naar grover geschut: De bende van Nijvel. Waar de acties van beide groeperingen ophouden, de kopstukken der CCC werden gearresteerd, en van de Bende van Nijvel de laatste tijd niets meer vernomen werd, begint het plot van Geeraerts' ‘Sigmaplan’. De Belgische Staatsveiligheid en de CIA steken de koppen bij elkaar om na alle geknoei nu eens iets doelmatigs te bedenken; een hit-team zal drie Belgische ministers uit de weg ruimen. Met dit plan worden twee doelen beoogd: aan de ene kant zal de verrechtsing van het staatsapparaat bij het welslagen van de onderneming een krachtige zet in de goede richting krijgen, zodat een prettig klimaat kan ontstaan voor bijvoorbeeld het installeren van om het even hoeveel raketten - of er nu in Genève ontwapeningsbesprekeningen gaande zijn of niet. Aan de andere kant zullen de aanslagen zodanig worden uitgevoerd dat alle sporen naar Moskou en KGB leiden, waardoor de vredesinitiatieven van de Russen in een kwaad daglicht komen te staan.

Om dit verhaal gestalte te geven heeft Geeraerts een grote hoeveelheid personages ten tonele gevoerd. Zo talrijk is hun aantal, dat voorin het boek een lijst van de voornaamste betrokkenen moest worden opgenomen, een steeds vaker voorkomend fenomeen in dit type thriller

- zie bijvoorbeeld Tomas Ross 'De Strijders van de Regenboog'. En, eerlijk is eerlijk, een overbodige luxe is zo'n lijst niet, want het valt niet altijd mee het juiste alias te koppelen aan de juiste afkorting van de onderafdeling van de organisatie die zo iemand vertegenwoordigt.

Was Geeraerts bij de voorbereiding van het boek nog vast van plan zijn formule-helden Vincke en Verstuyft op het onrecht los te laten, bij de uitwerking heeft hij kennelijk moeten afzien van hun deelname. En terecht; het is waar dat hun specialiteit, het politieonderzoek, ietwat kleinschalig zou aandoen tegen de achtergrond van internationale politieke intriges waarop het boek gebouwd is.

Ieder nieuw hoofdstuk brengt de lezer op een andere lokatie en bij een ander personage dan waarmee het vorige hoofdstuk werd besloten. Datum en tijdstip worden telkens nauwkeurig vermeld, opdat de lezer begrijpen zal dat accuratesse van allesoverheersend belang is, en dat er in kringen van staatsterrorisme niets aan het toeval wordt overgelaten. Veel kennis en informatie had Geeraerts ter beschikking toen hij begon te schrijven, en de lezer krijgt hiervan een royale portie op zijn bordje. Het is met name de hoeveelheid gedetailleerde technische gegevens over wapens die soms als een kippebotje dwars in de strot blijft steken en zo een soepele spijsvertering in de weg staat. Dit geldt overigens vooral voor de openingshoofdstukken, en de ergenis van het gestagneerde lezen is aardig ondervangen door achterin het boek een aantal lange bijvoegsels op te nemen, die stuk voor stuk de moeite van het lezen ruimschoots waard zijn.

Jef Geeraerts

De grote hoeveelheid van personages in het boek maakt de spoeling per persoon natuurlijk wat dun; het verhaal kan door zijn complexiteit niet nog eens de verzwaring van volledig uitgewerkte romanfiguren gebruiken (met uitzondering misschien van Gordon Mc Cord), dat zou de aandacht teveel van de plot afleiden. En. Geeraerts zei 't laatst nog in een interview met de NRC: 'Als je over Inlichtingendiensten schrijft kun je ook moeilijk anders, (dan schrijven in een koele, objectieve stijl, PS) de figuren waarover je schrijft zijn niet echt mensen van vlees en bloed; het zijn eerder robotten.'

Het is de verdienste van Geeraerts dat hij ondanks de complexiteit van zijn plot, die immers vanuit zoveel verschillende invalshoeken wordt benaderd, de suspense goed weet vast te houden, en daar waar voorspelbaarheid op de loer ligt, telkens weer een verrassende voortzetting heeft gevonden. De namen die hij op zijn personages plakt passen naadloos en zijn Vlaams Nederlands is helder van toon en levert haast nooit begripsverwarring op, 'wèl integendeel'. De snelle vluchtauto's, het jargon, de

wapens, één ronduit prachtige vrouw, groot en terecht wantrouwen over en weer, bedriegers bedrogen, kortom de ingrediënten die samen een thriller maken, ze zijn ruim vertegenwoordigd. En voor wie dit alles wat veel van het goede lijkt: Ken Follett ondervond het al tijdens het schrijven van *Op de vleugels van de Adelaar*, - toen hij de motorpech van het vliegtuig dat de gijzelaars dan eindelijk uit gevangenschap moest terugbrengen naar de States moest weglaten, omdat die, hoewel in werkelijkheid gebeurd, de geloofwaardigheid van het geheel zou ondergraven - het gaat er in werkelijkheid vaak nog veel ongeloofwaardiger aan toe!

Jef Geeraerts: Het Sigmaplan. Uitgeverij Manteau 341 blz. f 29,90

Renate Dorrestein
van de Campus

Wanneer je hier als writer-in-residence zit, word je vanzelf van coast tot coast uitgenodigd om op allerlei universiteiten lezingen te houden; niemand weet uiteraard precies wie je bent, dus het heeft minder met persoonlijke glorie te maken dan wel met je takenpakket hier, namelijk het uitdragen van ‘de Nederlandse cultuur’. In de uitnodigingen die ik zoal ontvang, wordt meestal gevraagd of ik het zou kunnen hebben over Nederlandse vrouwenliteratuur. Ik vermoed niet dat mijn collega's Jan Donkers in Texas en Rob Schouten in Minnesota de hele tijd blind en ongezien wordt verzocht om ergens over mannenliteratuur te komen spreken, wat maar weer bewijst hoezeer de geest van Maarten 't Hart vaardig is over dit volk. De vooropgezette ideeën die er hier over vrouwen heersen, zijn waarachtig Stenen Tijdperkachtig. Zelfs de feministen bevinden zich nog in de jaartelling van vóór Aletta Jacobs. Gisteren raakte ik in Massachusetts slaags met enige van deze warhoofdjes die vonden dat je als feministisch persoon geen commercieel succes mocht hebben met je werk - een kwestie die wij in Nederland tien jaar geleden doornamen, te zamen met het vraagstuk van de mascara.

Ik was in Massachusetts op uitnodiging van professor Monty Beekman, die op de universiteit aldaar de zogeheten Multatuli-leerstoel bezet. Een van de leuke kanten van dit hele lezingen-circus is dat je er een aardig beeld door krijgt van hoe in dit land Neerlandistiek wordt bedreven. Er wordt op zo'n dertig universiteiten Nederlands gedoceerd, bijna overal als bijvak van het Germanic Department. ‘Het Nederlandse instituut’ is vrijwel altijd een eenmanspost waar, met name op de staatsuniversiteiten, te vuur en te zwaard gestreden moet worden voor het behoud van een literatuurklasje, de aanschaf van een paperclip, de komst van een spreker of spreekster. De Nederlandse overheid mag zich graag richten op de prestigieuze Nederlandse projecten in Berkeley en Austin, maar die vormen zo'n onrealistisch beeld van de werkelijke situatie van de Neerlandistiek in Amerika, dat dat gewoon ridicuul is. Onze moedertaal en letterkunde worden in de Verenigde Staten grosso modo onderwezen door bezeten individuen, gedreven of waanzinnig genoeg om ook nog in hun piere-eentje onze Indische belletrie te vertalen en uit te geven, zoals Monty Beekman bijvoorbeeld doet.

Professor Beekman en ik troffen het slecht met het weer. Hij moest zijn leven zo ongeveer wagen in een sneeuwstorm om mij van het vliegveld af te halen, daarna zat de auto vast in het ijs en vervolgens was er niet één Amerikaan op de weg die begreep hoe gevaarlijk de situatie was ('Idioten, mevrouw! Louter idioten hier!'). Met weinig vaart en veel getier vervolgden wij onze weg terwijl ik een ambtelijk probleem inzake dit reisje ter sprake bracht, met veel getelefoneer en papierwerk ('Idioten, mevrouw! Louter idioten!'), want het ministerie van WVC wenst dan wel dat je verre buitenposten aandoet, maar de financiering daarvan is vervolgens niet in een wipje geklaard. Door sneeuw en hagel koersten wij ondertussen aan op huis & haard van de professor, want om de kosten te drukken was hij zo vriendelijk geweest me bij hem thuis te logeren te noden. Dat hij een idioot huishouden had, lichtte hij me in, met twee idiote zoons en een idiote echtgenote, van wie hij zeer veel hield. Ik vond hem onweerstaanbaar. Hij deed me denken aan een prachtig stuk uit 'Brieven uit Brooklyn' van Leo Vroman, waarin iemand voorkomt die gedurig alles 'fucking' noemt, zoals hier niet ongebruikelijk, wat door Vroman consequent werd vertaald met 'parend': dat parende verkeer, die parende automobilisten, en daarenboven dat parende, parende weer.

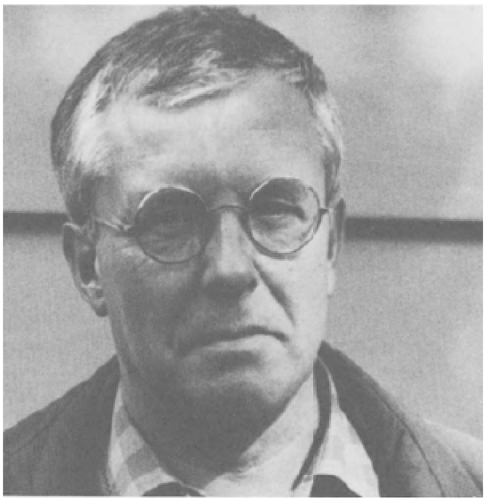
De volgende dag zou ik spreken. Ik houd hier overal hetzelfde verhaal, want anders word ik gek, dat WHO WANTS TO WRITE LIKE A WOMAN heet - zo stel ik hen die zo warm in vrouwenliteratuur geïnteresseerd zijn tevreden, alsook de mannen van WVC, want onder die titel behandel ik een uniek en belangrijk onderwerp uit de Nederlandse cultuur: de werken van de Anna Bijns Stichting, onder meer door mijzelve opgericht om de vrouwelijke stem in de letteren te promoten en te bekronen.

Een paar uur voordat het zover was, kwam een van de idiote zoons melden dat het weerbericht zeer omineus was. De professor en ik namen verbeten plaats voor het raam. Had hij een keer iemand te spreken, was ik een keer in Massachusetts, zouden we dit krijgen! Om het kwartier ging hij naar buiten om de straat te testen,

waarbij hij grote lijfelijke gevaren liep. Het ijzelde. Het hagelde. Het sneeuwde. De andere idiote zoon wist te vertellen dat er geen bussen meer reden. De idiote echtgenote droeg rustgevende warme dranken aan. Wij sloegen aan het nagelbijten. Wij besloten de hele zaak af te gelasten. Het speet ons heel erg dat we Nederlandse belastinggelden verspild hadden. Er zat niets anders op dan met een fles bij de kachel plaats te nemen.

De volgende dag, toen het even neerslag-vrij was, heb ik alsnog gauw mijn spreekbeurt gehouden. Er zaten plenty gekke feministen in mijn gehoor, maar dat viel in het niet bij het feit dat ik een bewonderenswaardige Nederlander had ontmoet.

Aart van Zoest
Nico Scheepmaker
Droite de Réponse



Maurice Girodias gaf de seksbeladen boeken van Henry Miller uit in een tijd dat er nog censuur was die loerde op wat de preutse medemens kon kwetsen. In Amerika is hij de Lenin van de seksuele revolutie genoemd. Toen die revolutie geslaagd was, is Girodias uit het zicht geraakt. Jammer, want hij is kleurrijk.

Bovendien zit hij nog steeds vol plannen en ideeën, zoals ik heb gemerkt toen ik hem ontmoette. Die ontmoetingen hebben me ertoe gebracht om zijn memoires te lezen. *J'arrive* is de titel van het boek waarin hij zijn jeugd en jongelingsjaren beschrijft, in de turbulente tijd van voor de Tweede Wereldoorlog en het begin van de Duitse bezetting in Frankrijk. Hij had nog twee delen daarna gepland, maar die moeten nog geschreven worden. Ik heb gesmuld van *J'arrive.*

Girodias heeft meer gedaan dan in zijn Obelisk Press andermans boeken uitgeven waarin de prikkel van de erotiek een rol speelt. Hij heeft die prikkel gekend en kan er prikkelend van vertellen.

Hij beschrijft een restaurantje waar een mannelijke clientèle komt om voedsel, om Didi, en om yoghurt te kiezen als dessert.

> Dat er zoveel potjes yoghurt werden geconsumeerd in de Foyer Pythagore kwam doordat ze boven op een plank stonden, waar Didi ze moest gaan pakken als erom werd gevraagd door liefhebbers die de situatie kenden.

> Ze klom dan op een stoel en toonde ons een achterzijde die even smakelijk was als de voorzijde. Ze strekte haar arm uit naar de plank, rekte zich soepel uit. En bood ons aldus de gelegenheid om tot in detail kennis te nemen van haar zinnenstrelende anatomie. Haar kuiten sidderden, haar billen stonden gespannen. Voordat ze afdaalde, wendde ze zich naar de zaal en keek vanaf haar voetstuk op ons neer met een schalks lachje. Vlug telde ze even de hypocrieten en geheime zelfbetasters. Score? Honderd procent! Tevreden sprong ze dan van de stoel, lichtvoetig en vreugdevol. De yoghurt plantte ze voor de neus van de liefhebber, voor wie er dan niets anders meer opzat dan om die peinzend op te eten, mijmerend over zijn voorbije jeugd.

Beeldend proza, waar of niet? Ik heb geprobeerd een uitgever te interesseren voor een Nederlandse vertaling. Dat is niet gelukt. Het zit er in dat Girodias' tekst niet onder ogen zal komen van de Nederlandse lezer.

Daarom geef ik hier nog twee fragmentjes weer, in vertaling, als lekkermakende proefjes.

> Wie wilde ontdekken waarom Frankrijk de oorlog verloren had hoefde maar een weekendje in het bos van Fontainebleau door te brengen. Ze zaten er Giono te lezen, dank zij wie velen de Provence hadden ontdekt en van de natuur waren gaan houden.

> Maar Céline leek dichter bij de knarsende werkelijkheid van de menselijke natuur. Céline was geestdriftig, echt, dat stond vast.
> Tussen deze twee maîtres à penser, tussen de gulle moeder natuur en de holle stadsellende ging een hele generatie jonge Fransen op zijn krent zitten, in volmaakte onverschilligheid. En als je er een beetje over nadacht was het logisch en normaal.
> De zogenaamde Grote Oorlog was nog maar kort voorbij. Iedereen kon zich nog goed herinneren hoe 25 jaar tevoren een hersenloze legerleiding anderhalf miljoen jongeren had laten afslachten om generaals met dure spataderen promotie te bezorgen.

En dan, over de nuttige kant van de oorlog:

> Opvallend was dat veertig miljoen Fransen zo goed wisten te overleven. Ze gingen niet dood. Behalve dan die paar duizend oudjes meteen al in de eerste winter. De anderen waren weliswaar verarmd en vermagerd, maar hun gezondheid was prima. Ze moesten lopen en dat deed ze goed, net zo goed als de soberheid die ze moesten betrachten en de lichamelijke inspanning die ze zich moesten getroosten. Niemand had er meer jicht. Leverkwalen waren er praktisch niet meer. De gehele natie liep op spierkracht.

Eerlijk gezegd begrijp ik niet goed waarom zo'n boek niet de moeite waard is om in zijn geheel in het Nederlands te worden gepubliceerd. Ik denk dat ik elk talent mis om te begrijpen wat uitgevers wel en wat ze niet behaagt. Al meer dan een jaar probeer ik er een te vinden die bereid is om een roman te publiceren die is geschreven door iemand met wie ik bevriend ben en die dat leurwerk graag aan mij overlaat. Ze heeft het pseudoniem Stephanie Thomas gekozen en haar roman heet *Artur.* Fris van de lever geschreven, een interessante plot, tekening van het leven in een modern, bewustlevend, artistiek upper middle class milieu, en vooral een eigen, en sympathieke, visie op menselijke relaties. Ik zou denken: ze springen er naar op. Niets ervan. Op vijf bureaus heeft het gelegen, en vijf maal reeds heb ik na de gepaste maanden wachten het negatieve antwoord gekregen. Het erge is dat je dan aan je eigen oordeelsvermogen gaat twijfelen. Nee, dat is niet zo erg. Het erge is dat er een piepklein duiveltje in mijn oorschelp gaat zitten en héél zachtjes fluistert: ‘Waarom beweer je niet dat het manuscript van Mies Bouwman is, van Sonja Barend of van mevrouw Lubbers?’ Want ja, zo werkt het wel vandaag de dag, Fred Emmer en Jan Pelleboer hoeven zich geen zorgen te maken over uitgave, als ze iets op papier hebben gezet. Vele jaren schrijf ik al een wekelijkse column voor het Utrechts Nieuwsblad, voor veel minder geld uiteraard dan Viola van Emmenes aangeboden kreeg voor iets vergelijkbaars, want die bracht iets mee dat ik niet te bieden heb. Ik bedoel: bekendheid van de televisie. (Je kunt je niet precies genoeg uitdrukken als het om zulke dingen gaat, vooral nu ik met respondant Scheepmaker van doen heb.) Waarmee ik maar zeggen wil: Gide weigerde het manuscript van Prousts *Du côté de chez Swann* tenminste nog omdat hij, na het even opengeslagen te hebben, vond dat een tekst waarin werd gesproken over ‘des vertèbres sur un front’ (wervels op een voorhoofd - Engels wordt niet vertaald in dit tijdschrift, maar voor Frans lijkt het me wel gepast)

niet voor publikatie geschikt was. Ik ben wel erg blij dat het mijn baan niet is om te bepalen wat wèl en wat niet onder ogen van de Nederlandse lezer komen moet. Hoewel, hoewel. Als ik het af en toe wèl mocht zeggen, zou ik het wel weten. Behalve voor Maurice Girodias en Stéphanie Thomas zou ik pleiten voor Kostan Zarian, de Armeniër, wiens epos over zijn gekwelde vaderland ik in het Frans heb gelezen, *Le bateau sur la montagne*, kortelings verschenen bij de Editions du Seuil. Maar vóór alles voor publikatie, eindelijk, van een vertaling van Georges Bataille's *L'érotisme.*

Er is wel in 1983 een proefschrift over Bataille verschenen (bij Rodopi, Amsterdam) van de hand van Elisabeth Bosch, in het Frans. Er is wel een heel colloquium gewijd aan Bataille, in 1985, in het Maison Descartes in Amsterdam, alles in het Frans. Er is zelfs een inleidend werk in het Nederlands over Bataille geschreven, in 1984, door Laurens ten Kate, *ABC van het labyrinth* geheten, en door de auteur in eigen beheer uitgegeven (Potgieterstraat 40 bis, 3532 VS Utrecht). Het mooiste is dat SUN kortgeleden *De tranen van Eros* heeft uitgegeven, met illustraties en al, in de vertaling van Jan Versteeg.

Nu nog *L'érotisme*, van 1957, de meest coherente, handzaamste, door Bataille zelf geschreven inleiding tot zijn denken. Hij is een van de belangrijkste denkers van de twintigste eeuw, over verbod en overtreding, arbeid en extase, geweld, erotiek, over economie en verspilling. Tien studenten van het Frans Instituut in Utrecht zijn in 1978 al met een vertaling van *L'érotisme* begonnen, een moeilijk karwei. Ze hebben hun ruwe materiaal in handen van Jan Versteeg overgegeven. De aangewezen man om de definitieve vertaling te maken, want hij is meer dan vertaler, ook Bataille-kenner. Hij heeft die vertaling trouwens al klaar. Die ligt bij uitgever SUN. Deze wacht af hoe *De tranen van Eros* verkocht gaat worden.

Ik zou zeggen: allen naar de boekhandel. Of moeten we André van Duin en Boudewijn Büch vragen het er via de buis in te rammen?

Ik denk dat ik wel weet hoe het komt dat uitgevers zich dikwijls verkijken op de waarde van een manuscript dat zij afwijzen, om tien jaar later te ontdekken dat zij een bestseller hebben laten glippen. Laat ik Etty Hillesum als voorbeeld nemen. Bij Uitgeverij Balans is in november *ETTY*, De nagelaten geschriften van Etty Hillesum, 1941-1943, verschenen, een boek van 924 dundrukbladzijden. Dat kon, na het succes van *Het verstoorde leven* (in veertien landen vertaald, in Nederland 170.000 exemplaren verkocht), *Het denkend hart van de barak* (60.000 sinds 1982) en *In duizend zoete armen* (38.000 sinds april 1984). Je zou denken dat een uitgever, of zijn geroutineerde reader, in het manuscript van iemand als Etty Hillesum onmiddellijk de schrijfster par excellence moet hebben herkend en dolblij moet zijn geweest dat hij de kans kreeg zo'n boek uit te geven. Vergeet het maar rustig. In de inleiding schrijft Klaas A.D. Smelik:

‘Voor haar definitieve vertrek naar kamp Westerbork heeft Etty Hillesum Maria Tuinzing, die inmiddels in de Gabriel Metsustraat was komen wonen, haar Amsterdamse dagboeken overhandigd. Zij verzocht haar deze aan de schrijver Klaas Smelik ter hand te stellen met de opdracht voor publikatie zorg te dragen, mocht zij niet terugkeren. Maria Tuinzing heeft in 1946 of 1947 de cahiers met een bundel brieven aan Klaas Smelik toevertrouwd. Zijn dochter Johanna (Jopie) Smelik heeft toen een gedeelte van de dagboeken uitgetypt, maar de pogingen van Klaas Smelik in jaren vijftig om de dagboeken uitgegeven te krijgen, zijn op niets uitgelopen.’

De afwijzende briefjes van de uitgevers liggen op de tentoonstelling rond Etty Hillesum in het Verzetsmuseum in de Lekstraat in Amsterdam in een vitrine.

G.J. van der Lek, Secretaris der Directie van A.W. Sijthoff's Uitgeversmaatschappij, schrijft op 22 nov. 1958:

‘Op 30 Augustus j.l. zond U ons van de dagboeken van Uw vriendin 2 uitgewerkte cahiers en 7 bladen kopij ter inzage. Tot onze spijt moeten wij U mededelen dat deze dagboeken niet voor uitgave bij ons in aanmerking komen. Separaat, aangetekend, doen wij U bovengenoemd manuscript weer toekomen. Wij danken U voor de ons geboden gelegenheid.’

Em. Querido's Uitgeverij schreef op 8 januari 1959: ‘Geachte Heer, De twee hoofdstukken en de zeven bladzijden manuscript van uw vriendin gaan hierbij met dank voor de lezing terug. Een uitgave hiervan zullen wij niet ondernemen. Met vriendelijke groeten, Alice von Eugen-van Nahuys.’

Je kunt niet zeggen dat Alice van Nahuys niet consistent was in het afwijzen van oorlogsdagboeken die later een wereldwijde verspreiding kregen, want in *De Dagboeken van Anne Frank* van de Staatsuitgeverij lezen we:

‘Aan publikatie had Otto Frank nog niet gedacht.

Zowel bij Em. Querido's Uitgeverij als bij de Duitse uitgeverij Fischer Verlag kreeg hij evenwel nul op het rekest.’

Later probeerde Annie Romein het opnieuw bij Alice von Eugen-Nahuys, ‘maar daar heerste toen al de zekerheid dat de belangstelling voor alles wat de oorlog betrof morsdood was.’ En verder lezen we:

‘Naar alle waarschijnlijkheid heeft zij het ook aan de Uitgeverij de Republiek der Letteren aangeboden, maar daar zag men er de betekenis niet van. Ook Uitgeverij De Bezige Bij en Uitgeverij J.M. Meulenhoff schijnen benaderd te zijn. Dit kon echter niet worden bevestigd.

Dr. O. Noordenbos, indertijd lector van Uitgeverij H. Meulenhoff (niet te verwarren met Uitgeverij J.M. Meulenhoff), heeft daar voorgesteld het dagboek uit te geven. Maar vanwege ‘het zeer persoonlijke karakter van het dagboek en de sexuele ontboezemingen erin’ wees Meulenhoff het af.

Enfin, ten slotte kwam het via een enthousiast artikel van Jan Romein in Het Parool onder de aandacht van Kees Lekkerkerker, corrector-adviseur bij Uitgeverij Contact. Samen met corrector-adviseur F.E.A. Batten maakte hij directeur De Neve enthousiast, maar die stelde toch wel voor enkele passages niet op te nemen, - over menstruatie bijvoorbeeld.

Kortom: rechts-christelijk Amerika anno 1986, maar dan veertig jaar geleden. *Het Achterhuis* van Anne Frank kwam ten slotte bij Contact uit (1ste druk 1500 exemplaren), maar Klaas Smelik slaagde er, twaalf jaar nadat iedere uitgeverij kon weten hoezeer je je kon vergissen bij het afwijzen van een oorlogsdagboek, niet

in de dagboeken van Etty Hillesum onder te brengen, ook niet bij De Arbeiderspers, waar Reinold Kuipers indertijd Hoofd uitgever was. Althans niet voor 1981: 'Eind 1979', schrijft Klaas A.D. Smelik in zijn inleiding, 'benaderde ik de uitgever drs. J.G. Gaarlandt met het verzoek de dagboeken die ik van mijn vader Klaas Smelik had ontvangen, uit te geven. Dit resulteerde in 1981 in de publikatie van *Het verstoorde leven* en nu in de integrale uitgave van de nagelaten geschriften van Etty Hillesum.'

Een kapitale misser dus van al die afwijzende uitgeverijen, niet alleen financieel maar ook literair!

Terwijl Jopie Smelik zich nog beijverd had de dagboekbladen uit te tikken, - want makkelijk leesbaar en ontcijferbaar waren die geenszins, - zoals te zien is op die Etty Hillesum-tentoonstelling. Maar ook getikte manuscripten zijn blijkbaar niet altijd mooi genoeg voor een uitgever. Hij zou elk nieuw manuscript eigenlijk in kant-en-klare boekvorm aangeboden moeten krijgen, dan kan hij het pas echt op zijn merites beoordelen. Ik ken dat verschijnsel van mezelf. Als ik iets met de hand schrijf (wat zelden gebeurt), dan 'voel' ik ten eerste niet hoe lang het precies is - meestal korter dan ik denk - en ten tweede kan ik de kwaliteit niet goed beoordelen. Bij een getikt of een geprint stuk is dat al een stuk gemakkelijker, maar het mooist of laat ik zeggen: verdraaglijkst is een stuk toch pas als het omkaderd, foutloos, met allemaal even lange regels in de krant staat.

Hoe is het anders te verklaren dan door de weerzin die de uitgever al meteen bij de aanblik van een nieuw manuscript voelt, dat zoveel belangrijke c.q. goedverkochte boeken een lange martelgang langs zoveel uitgeverijen hebben moeten maken voordat eindelijk iemand de 'moed' had deze bestsellers uit te geven?

- *'Dubliners* van James Joyce werd door 22 uitgevers geweigerd.
- *M'A'S'H* van Richard Hooker werd door 21 uitgevers geweigerd.
- *Kon-Tiki* van Thor Heyerdahl werd door 20 uitgevers geweigerd; er werden miljoenen exemplaren van verkocht.
- *Jonathan Livingstone Seagull* van Richard Bach werd door 18 uitgevers geweigerd. Alleen in de V.S. werden er tussen 1970 en 1980 al 7 miljoen exemplaren van verkocht.
- *Lust for Life* van Irving Stone werd door 17 uitgevers geweigerd. Tot 1980 ('The Book of Lists 2' waaruit ik dit put kwam in 1980 uit) werden er 24 miljoen exemplaren van verkocht.
- *The Peter Principle* van Laurence Peter (in 1980 waren er 6 miljoen exemplaren van verkocht) werd door 16 uitgevers geweigerd.
- *Dune* van Frank Herbert werd door 13 uitgevers geweigerd, de 14de verkocht er tot 1980 ruim 10 miljoen exemplaren van.

Dat een uitgever, na het lezen van het manuscript van een van deze zeven boeken, er geen brood in zag - alla! Tenslotte heeft Geert van Oorschot ook als eerste Maarten Biesheuvels *In de bovenkooi* in handen gehad en het niet uit willen geven omdat hij het niet goed genoeg vond. Dat ook een tweede uitgever, na het lezen van *Kon-Tiki* of *Kune* of *Lust for Life* dacht: nee, dat is niet mijn koppie thee - vooruit! Maar 13, 16, 17, 22 uitgevers... Dan moet, zou je zo denken, het manuscript er wel heel onooglijk hebben uitgezien, - met een onleesbare hand geschreven, of getikt met een haperende schrijfmachine zonder e (ken uw klassieken!), of met zoveel doorhalingen en overplakkingen dat het meteen bij het vastpakken al weerzin opwekte. Maar dat

h o e f t niet de oorzaak te zijn geweest. In 1977 maakte de free-lance-schrijver Chuck Ross een nieuwe getypte kopie van het befaamde boek *Steps* waarmee Jerzy Kosinski acht jaar eerder, in 1969 de National Book Award had gewonnen. Hij stuurde het manuscript op naar 14 uitgevers en 13 literaire agenten. Geen van hen herkende het als Kosinski's boek en alle 27 wezen het af voor publikatie!

Rectificatie

in BZZLLETIN 140 zijn in het verhaal ‘De blinde radioloog’ van Menno Lievers de pagina's 56 en 57 abusievelijk verwisseld.

Ineke Phaf
De Caraïbische verbeelding aan de macht
Antilliaanse en Surinaamse literatuur

1. Op zoek naar Caraïbische kenmerken

In dit essay wordt op de belangrijke functie van de Caraïbische verbeelding in dat deel van de regio gewezen, waar in de zeventiende eeuw koloniën in bezit werden genomen en ‘in naam van Oranje’ beheerd. Deze verbeelding is buiten de Nederlandstalige wereld nauwelijks bekend door gebrek aan vertalingen en kritische studies, die in internationaal verband de aandacht op die literatuur vestigen. Zo lijken deze letteren op een blinde witte vlek in het Caraïbische literaire landschap, een indruk die absoluut niet met de werkelijke situatie strookt. Juist schrijvers en schrijfsters, die op de Antillen of in Suriname werden geboren, publiceren tegenwoordig aan de lopende band. Vergeleken met de gehele voorafgaande historische periode is er zelfs sprake van zo'n originele en veelzijdige produktie, dat er aan een Gouden Eeuw op dit gebied kan worden gedacht.

In Nederland valt dit niet op. Er komen elk jaar vele nieuwe boeken van binnen- en buitenlandse auteurs op de markt, die in kranten of tijdschriften worden gerecenseerd, en dit wordt als een vanzelfsprekendheid opgevat. Maar in Paramaribo, Willemstad of Oranjestad bestaat er een heel ander panorama. Uitgevers, zo ze er al zijn, hebben nauwelijks inkomsten uit een eigen literair fonds en hetzelfde geldt voor weekbladen of kranten. Literaire kritiek heeft daarom weinig traditie want er valt geen droog brood mee te verdienen. Bovendien worden kritische stukken in de kleine lokale gemeenschap vaak zo persoonlijk opgevat, dat men er nauwelijks een objectief oordeel durft te vellen. Geen bemoedigende voorwaarden voor een literaire loopbaan![1.] De meeste schrijvers publiceren om die redenen in Nederland en wijden zich in eigen land hoofdzakelijk een andere opgaven, een paar uitzonderingen daargelaten.

Het grote verschil in materiële en sociale condities tussen de voormalige ‘West’ en het voormalige ‘moederland’ staat door de gemeenschappelijke koloniale geschiedenis ook nu nog met elkaar in verband. Zolang er geen sprake van kan zijn, dat een culturele dialoog op gelijke voet op gang gebracht kan worden, wordt dit als een onrechtvaardige situatie ervaren en is het dekoloniseringsproces nog niet afgesloten. Vanuit Nederland wordt er hard aan een gedachtenuitwisseling gewerkt. Uitgevers, critici of instellingen zoals het CARAF in Leiden[2.] en STICUSA in Amsterdam[3.] promoten vakliteratuur, verzamelen informatie en stellen deze aan een breed lezerspubliek ter beschikking. De belangstelling voor de Caraïbische literatuur en kunst stijgt nog steeds, vooral omdat er zoveel Surinamers of families van Surinaamse afkomst in Nederland wonen, die de ontwikkeling in de eigen regio nauwlettend in de gaten houden.

In de literaire verbeelding is de ‘koloniale’ ongelijkheid intussen aanleiding voor felle debatten, die zich minder op de Lage Landen als wel op de beschrijving van Caraïbische conflicten richt. Dit laatste is een uiterst gecompliceerde kwestie. Sinds de ontdekking van de Nieuwe Wereld is het Caraïbische gebied immers het voorbeeld van een onoverzichtelijke en chaotische geschiedenis en scherpe tegenstellingen. De concurrentiestrijd tussen de Europese en later ook andere invloedrijke landen is daar

debet aan. Piraten, vrijbuiters, marrons, Indianen en avonturiers proberen in deze ingewikkelde samenleving een plaats onder de zon te verwerven en te behouden, maar pas aan het einde van de achttiende eeuw ontstaat er een staatkundig alternatief op nationaal niveau. Geïnspireerd door de Franse Revolutie én door de eigen, uit Afrika afkomstige verzetstradities, vechten de inwoners van Sainte Domingue zich vrij en worden burgers van de eerste zwarte republiek in de Nieuwe Wereld, Haiti, een Indiaans woord dat bergig land betekent. Als tweede republiek, maar beslist niet 'zwart', volgt de Dominicaanse Republiek in 1821, een jaar waarin vele Spaanse koloniën in Amerika hun onafhankelijkheid officieel bezegelen. En na lange vrijheidsoorlogen en een Noordamerikaanse interventie verkrijgt Cuba in 1902 haar republikeinse status. Pas na de Tweede Wereldoorlog volgen de Engelse en Nederlandse gebiedsdelen op het pad der onafhankelijkheid volgens een door hun regeringen precies uitgewerkt plan. Het strijdbare nationalisme van de negentiende eeuw zet blijkbaar geen zoden meer aan de dijk en er wordt met andere overgangsvormen naar een autonome staatsvorm geëxperimenteerd. Vanwege deze laatste kwestie is het belangrijk om op een creatief element in het *natievormend proces* van voormalige koloniën én ook de voormalige moederlanden te wijzen, dat het moeizame dekoloniseringsproces begeleidt en niet met politieke of militaire maar met andere middelen naar een uitweg uit de benauwende koloniale werkelijkheid zoekt. Jean Franco en Frantz Fanon wijzen in dit kader op de strijd tegen de 'colonised imagination'[4.] als voorwaarde voor een werkelijke bevrijding van het verleden. Door kunstenaars en intellectuelen wordt er als vanouds naar de eigen werkelijkheid met Europese ogen gekeken, vanuit een Europees standpunt geredeneerd en met een Europese taal gesproken. Dit heeft als gevolg, dat de niet op dit wereldbeeld georiënteerde tradities nauwelijks aan bod komen of negatief geïnterpreteerd worden. Weliswaar komt daar sinds kort verandering in. Auteurs beginnen aan de 'verborgen' Afrikaanse, Aziatische of Indiaanse wortels in hun dage-

lijkse werkelijkheid te appelleren, maar merken tegelijkertijd dat ze nog steeds ‘onderdrukt’ zijn, d.w.z. als inferieur en secundair voor de sociale mobiliteit in een ‘moderne’ samenleving gelden.

Dit probleem hebben de dichters op de Spaanstalige eilanden het eerst als nationaal conflict ontdekt en meteen in een breder regionaal perspectief geplaatst. In hun werken maakten zij reizen naar naburige eilanden of kuststreken om daar precies dezelfde conflicten als bij hen thuis vast te stellen. Daarom heeft het oeuvre van de makers van de *negerpoëzie*[5.] een pioniersfunctie voor het ontstaan van een natievormende Caraïbische verbeelding, die tot in de meest recente literatuur haar invloed geldend maakt en de aandacht op de typische beperkingen in een multi-etnische staat vestigt. Deze rondtrekkende beweging wordt door V.S. Naipaul uit Trinidad zelfs als ‘literaire missie’ afgeschilderd. Bij zijn bezoek in 1961 aan Suriname bemerkt hij namelijk, dat hij als ‘reizende auteur’ ook voor anderen heel goed een bevrijdende werking kan hebben:

> When it came to the writing, I was uncertain about the values I should give to the traveller's. This kind of direct participation came awkwardly to me, and the literary problem was also partly a personal one. In 1960 I was still a colonial, travelling to far-off places that were still colonies, in a world still more or less ruled by colonial ideas. In Surinam in 1961, in a banana plantation (curiously quiet, the mulch of rotten banana trash thick and soft and muffling underfoot), the Indian official who - with a Dutch technical expert in attendance- was showing me around broke off to say in a semi-conspiratorial way, ‘You are the first one of us to come out on a mission like this’.[6.]

In *Finding the Centre*, de inleiding tot zijn autobiografische essay, brengt hij het belang van deze Caraïbische middelpuntvliedende kracht onder de aandacht, die een schrijver er toe dwingt, het koloniale isolement te doorbreken, het gebrek aan wederzijdse communicatie te overbruggen en vitale ontwikkelingen in de literatuur te verwoorden.

2. Een Caraïbisch stereotiep van Spaanstalige schrijvers

Ook in de wetenschappelijke wereld schijnt men zich van deze Caraïbische dynamiek in de literaire ontwikkeling bewust te worden. In 1979 kwam in Washington een eerste omvangrijke bio-bibliografie van Caraïbische auteurs uit, overigens ingeleid met een citaat uit het werk van de Surinaamse dichteres Johanna Schouten-Elsenhout in het Sranan.[7.] Intussen wordt er in Havanna al geruime tijd in het culturele centrum ‘Casa de las Américas’ aan een publikatiebeleid van Caraïbische literatuur gewerkt en onderzoek gedaan. De in 1981 verschenen vertaling *Nosotros, esclavos de Surinam*,[8. 9.] van het bekende werk van Anton de Kom kreeg bij het Spaanstalige publiek een enthousiast onthaal. Ook op de ‘universities of the West Indies’ of in Puerto Rico groeit de interesse voor deze thematiek, maar in het algemeen is er nog slechts sprake van een eerste bestandsopname. Er bestaat nauwelijks vergelijkend onderzoek op dit gebied, zeker niet wat de Surinaamse of Antilliaanse literatuur

betreft. Deze worden trouwens eerder van elkaar gescheiden dan samen behandeld zodat het lijkt, alsof ze helemaal niets gemeenschappelijk hebben.

Wanneer men aan de grondslag van een Caraïbische literatuur het natievormende element als dynamisch gegeven beschouwt, dan is het natuurlijk de vraag in hoeverre hier in de literatuur van de Nederlandstalige gebieden sprake van is. Suriname werd immers pas in 1975 onafhankelijk, terwijl de Boven- en Benedenwindse eilanden sinds kort als Antilliaanse Federatie de geschiedenis ingaan, Aruba met een 'status aparte'. Deze uiterlijkheden zeggen echter nog niets over de tradities van verzet tegen een 'colonised imagination' in de letteren, zoals uit een onderzoek over de literatuur van Cuba, de Dominicaanse Republiek en Puerto Rico bleek. Hierin werd een Caraïbische identiteitscrisis als nationaal dilemma in de poesía negra van de jaren twintig verondersteld en daaraan de in de sociologie gebruikelijke these ten grondslag gelegd dat de land in het 'Caribbean Basin' als hét *paradigma voor sociaal-economische afhankelijkheid* van vroeger gekoloniseerde landen in de huidige wereld kunnen gelden. In hun werken formuleren de schrijvers een kritisch antwoord op deze situatie, als *paradigma van protest tegen dit nationale en regionale probleem* op het niveau van de verbeelding, waarbij de noodzaak tot een eigen natievormend proces te komen als drijfveer dient. Vanuit verschillende uitgangsposities stellen de auteurs sociaal-culturele polarisatie in het dagelijkse leven als probleem aan de kaak, dat in grove trekken nog dezelfde gedragspatronen als ten tijde van de plantagemaatschappijen met slavenarbeid laat zien. Deze maken het ook nu nog moeilijk om 'vrije' menselijke verhoudingen te realiseren en herhalen als het ware de oude koloniale tegenstellingen.

Op de basis van dit literatuursociologische gegeven werd in het werk van de Spaanstalige schrijvers het stereotiep van de ambivalente en erotisch aantrekkelijke *mulattin* ontdekt, die het tweeledige paradigma in relevante teksten, meestal romans, personifieert. Dit gebeurt al in de negentiende eeuw, maar het is toch vooral in de huidige dat de mulattin, eerst als symbool van het aangename 'tropische' leven en dan steeds meer in een hoofdstedelijke omgeving, de typische Caraïbische tegenstellingen accentueert.[10.] In de literaire verbeelding wordt verwoord, dat deze in modern gestructureerde maatschappijen niet zonder meer verdwijnen, maar wel als dé belemmering voor sociale mobiliteit in een Caraïbisch land herkenbaar worden. Deze literatuur is vanuit dit gezichtspunt een direct protest tegen racistische, seksistische en sociale discriminatie, die tegelijkertijd als relict uit de koloniale tijd naar voren komt.

Wanneer we nu naar het beeld van Suriname of de Antillen kijken dat beroemde Spaanstalige auteurs uit het Caraïbische gebied beschrijven, dan valt het op hoezeer zij daarbij aan clichés vastzitten die in eigen literaire traditie zo'n grote rol spelen. De Cubaan Alejo Carpentier bijvoorbeeld laat de jonge wereldreiziger en vertaler Esteban uit Havanna, zich tijdens zijn verblijf in Suriname

een spreuk uit het Oude Testament herinneren:

> Negra sum, sed formosa, filiae Ierusalem Nolite me considerare quod fusca sum quia decoloravit me sol.[11.]

In *El Siglo de las Luces* (vrij vertaald: de eeuw van de Verlichting) laat Carpentier Esteban in 1799 na een bezoek aan het deprimerende en trieste Cayenne - het kerkhof van de Franse Revolutie- in een vrolijk Paramaribo belanden, een stad die op een uitbundige Vlaamse kermis van Brueghel vol tropische overvloed lijkt en waar het op het eerste gezicht goed toeven is. Maar schijn bedriegt! Esteban vindt hier overal de sporen van het ‘onderhuidse’ conflict, van de ongeschreven wetten die de zwarte en witte bevolking hun ‘Caraïbische’ plaats wijzen. De zwarte geliefdes met hun kinderen vormen er een voortdurende bedreiging voor het huwelijks ‘geluk’ van de witte vrouw en vanwege dit thema heerst er een onzichtbare en voortdurende oorlog. Bovendien ontdekt Esteban ook hoe ‘geciviliseerd’ de officieel bestrafte slaven worden behandeld. In het lokale ziekenhuis van Paramaribo worden bij hen door een chirurgijn armen of benen vakkundig geamputeerd, waarbij het roken van tabak als enig pijnverzachtend en verdovend middel wordt ingezet. Door zijn afschuw van deze maatschappelijke verhoudingen herinnert de Cubaan zich weer een bijna vergeten stuk papier in zijn bagage, de Nederlandse vertaling van een verordening uit het tweede jaar van de Franse Revolutie, waarin de afschaffing van de slavernij wordt afgekondigd.

Nederlandse Antillen, Curaçao

In romans, die in deze eeuw spelen, blijft het thema van de zwarte geliefde, nu van de Antillen, steeds terugkomen, getuige het werk van de Colombiaanse auteur Gabriel García Márquez. Hij is zelf aan de Caraïbische kust opgegroeid en vertelt in zijn standaardwerk *Cien años de soledad*[12.] de geschiedenis van een dorpje, Macondo, niet ver van Cartagena en de Caraïbische zee. Als een Colombiaanse Brecht behandelt Márquez ‘opkomst en ondergang’ van deze Caraïbische samenleving vanaf de koloniale tijd tot in de jaren vijftig van de twintigste eeuw. Kort voor het einde doet de ‘maagdelijke’ Aureliano Buendía zijn intrede in het verhaal. Deze gedeeltelijk autobiografische persoonlijkheid is de laatste mannelijke nakomeling van de Buendía-familie, die met de geschiedenis van Macondo is vergroeid. Aureliano wordt

door de zwarte Nigromanta, dochter van een oude Antilliaanse neger met witte haren die Papiamento spreekt, in de erotische geheimen van het leven ingewijd. Dit helpt hem zeer om zijn schroomvalligheid te overwinnen. Aureliano ontpopt zich als een echte 'macho' die in het dorpsbordeel haantje de voorste is en uiteindelijk zelfs zijn eigenlijke grote liefde, zijn nicht Amaranta Ursula, verovert en met haar gelukkig wordt.

Een dergelijk bordeel, vol met mulattinnen ‘voor het plezier’, speelt ook een belangrijke rol in het dorpsleven aan de Caraïbische kust in *Crónica de una muerte anunciada.*[13.] Nu heet de moeder van een van de mannelijke hoofdpersonen Alberta Simonds, een vroegere Antilliaanse schoonheidskoningin die met een hoge militair uit Bogotá is getrouwd. Ook na twintig jaar huwelijk verwisselt zij het Spaans nog herhaaldelijk met het Papiamento. Haar man is intussen afgevaardigde van de conservatieve Partij in het Nationale Parlement en het echtpaar heeft in het dorp, waar de Liberale Partij favoriet is, geen beste reputatie. De combinatie van hoofdstedelijke corruptie en de losse zeden van een extroverte Antilliaanse mulattin valt slecht. Ook in zijn laatste roman, *El amor en los tiempos de cólera*[14.] gebruikt Márquez weer het stereotiep van een Antilliaanse geliefde, nu van de Franse Antillen. In een Caraïbische kuststad, die erg op Cartagena lijkt, woont de arts Juvenal Urbino met zijn echtgenote Fermina Daza. Hun huiselijke vrede wordt op een dag wreed verstoord, omdat Fermina in de kleren van haar man een bijzondere geur ontdekt. Deze blijkt van ‘Señorita Bárbara Lynch’ te stammen, dochter van een dominee en gepromoveerd tot doctor in de theologie aan de Sorbonne in Parijs. In Juvenals ogen is zij ‘mulata’, in Fermina's ‘negra’ en deze Barbara treft eenzelfde lot als de Nigromanta in Macondo. Ze is een fantastische hulp en troost de ‘witte’ man van goede familie in diens momenten van grote emotionele onzekerheid met haar erotische kwaliteiten. Daarna echter verdwijnt ze voorgoed uit diens leven, zonder verder lastige sporen achter te laten. Haar aanwezigheid is ongewenst in het wereldbeeld van de plaatselijke notabelen in een Caraïbische stad of in een dorp. In deze roman wordt ook eenmaal Curacçao genoemd als een eiland, waar enige stedelingen hun rijkdommen hebben verworven.

Márquez en Carpentier verbinden de aanwezigheid van het ‘koloniale’ stereotiep in hun werken met het verleden, een tendentie die ook bij andere Spaanstalige schrijvers van de Caraïbische eilanden steeds meer geconstateerd kan worden. Dit wijst erop, dat zij zich bewust zijn van het feit, dat ook in hun huidige samenleving de ‘kolonie’ nog lang niet overwonnen is en als wapen daartegen gebruiken zij de literatuur als bewustmakend én ontspannend element.

Met Europese talen naar het Caraïbisch gebied

Wanneer we er nu van uitgaan, dat de Caraïbische problematiek ook op de Antillen en in Suriname zowel vroeger als nu een belangrijke plaats in het dagelijkse leven inneemt, dan is het bijna vanzelfsprekend dat dit Caraïbische stereotiep ook in deze literaire verbeelding te vinden moet zijn. Om dit te onderzoeken reconstrueren we de literaire ontwikkeling op ‘Caraïbische’ wijze en daarbij valt al meteen een opvallend kenmerk in het oog, dat het ‘Nederlandstalige’ gebied van de andere landen in de regio onderscheidt, Haiti uitgezonderd. Het ‘Nederlandstalige’ gebied is namelijk helemaal niet Nederlandstalig, maar in de samenleving hebben de vroegere ‘slaventalen’, het Papiamento en het Sranan-Tongo een minstens even belangrijke functie. Márquez heeft in zijn romans al op het feit gewezen, dat Papiamento veel op Spaans lijkt. Het is een taal, die tot nu toe voornamelijk op Aruba, Bonaire en Curaçao werd gespróken, een mondelinge traditie had die pas later ook in geschreven

vorm de moeite waard werd geacht. Dit gebeurde pas toen de paters de arme bevolking van de eilanden gingen koloniseren en catechismus of missalen in de taal van de plaatselijke bewoners vertaalden. Volgens Pater Brenneker is ook in 1863 de afkondiging van de slavernij in het Papiaments aangeslagen, hij voegt er echter meteen aan toe, dat waarschijnlijk niemand het heeft kunnen lezen![15.] In het schoolprogramma bleef deze taal heel lang taboe, hoewel iedereen thuis papiaments sprak, mocht dit op school niet gehoord worden. In het officiële leven was het Nederlands gebruikelijk. Pas in de laatste jaren is daar snel verandering in aan het komen. Vooral het Instituto Lingwístiko Antiano werkt hard aan onderzoek en uitgavebeleid, om het Papiamento ook een officiële geschreven plaats in de Antilliaanse gemeenschap te laten verkrijgen.

Ook in Suriname is het Nederlands niet bepaald de omgangstaal op straat. In Paramaribo en de kustgebieden wordt meestal Sranan Tongo gesproken, terwijl er in het binnenland en bij Hindoestaanse of Javaanse groepen nog tal van andere talen gebruikelijk zijn.[16.] Deze taal had op de sociale ladder in het verleden een nog veel lagere plaats dan het Papiamento op de Antillen ooit heeft gehad en heette ‘negerengels’ of ‘taki-taki’. Ook dit was op scholen een verboden contacttaal en ook nu is het nog niet zeker, of men deze taal wel als officiële voertaal in het onafhankelijke Suriname wil laten gelden. Een voorstander van dit laatste was professor Voorhoeve, de bekende specialist op dit gebied, die in een vraaggesprek gedurende het eerste colloquium Surinamistiek hierover zijn gedachten liet gaan:

> Het eerste voordeel is dat het Sranan Tongo door de meeste Surinamers wordt gebruikt, waarna dan het Nederlands op grote afstand komt. Dus als men kiest voor een nationale taal, is het Sranan Tongo in ieder geval een serieuze kandidaat. En verder is dat een taal die zeer efficiënt gebouwd is omdat die in het verleden echt gemaakt is a.h.w. om communicatie tussen mensen van verschillende talen te kunnen bewerkstelligen, en daarom een taal is die heel snel aangeleerd kan worden, zodat de 10 à 15 procent van de mensen die deze taal niet gebruikt, zich op een veel gemakkelijker manier in deze taal kunnen gaan uiten dan als bijvoorbeeld Spaans gekozen zou worden. Dit zijn de twee voornaamste voordelen en bovendien is dit de enige taal die in Suriname is ontstaan, zodat we daarmee een zekere Surinaamse identiteit zouden kunnen bewerkstelligen.[17.]

Het bedenken van functies van talen in een natievormend proces is dus een typisch probleem van de Antillen en Suriname, dat ook in de literatuurgeschiedschrijving toenemend aan de orde wordt gesteld. Behalve op het dekoloniseringsproces letten de auteurs op deze multilinguïstische opbouw van de literaire erfenis en laten deze twee elementen in hun beoordelingen een rol spelen. Al in de titels van hun werken weerspiegelen zich hun be-

moeienissen wat dit betreft zoals uit *Autonoom, Met Eigen Stem, Antilliaans Literair Logboek, Creole Drums* en *Lelu! Lelu! Het lied van de vervreemding* blijkt.[18.] Het zijn geen titels, waarmee men de geschiedschrijving van de Europese nationale literatuur verbindt, en zij duiden aan dat een literaire verbeelding zich in de Caraïbische regio op andere elementen oriënteert, dan in Europa gebruikelijk is.

Europese talen waren echter wél de instrumenten, waarmee men na de ontdekking naar de Nieuwe Wereld trok. Al in de zestiende eeuw bevaren tal van Nederlandse schepen de route naar de Venezolaanse kust, waar de zoutpannen van Punta de Araya jaarlijks meer dan honderd zeevaartuigen op bezoek krijgen. Volgens de dokter/schrijver/schilder Chris Engels uit Curaçao is het onmogelijk om in deze tijd tussen Nederlandse en Spaanse belangen te onderscheiden:

> Nu is het er op gaan lijken, dat Nederland hier pas een rol is gaan spelen, toen ze Curaçao en Suriname bezetten. Dat is je reinste kletskoek. Niet in de zeventiende eeuw, maar in de zestiende eeuw hebben de Nederlanders hier een grotere rol gespeeld. Hooft heeft gelijk in zijn *Nederlandsche Historien.* Die zei dat de tachtigjarige oorlog veel langer geduurd heeft dan tachtig jaar, omdat ze hierachter begonnen is. Bij de zoutpannen van Araya. Toen de Hollanders daar afgegooid werden, begon de strijd... De oude Nederlanden dicteerden wat er in de Amerika's moest gebeuren. Karel V, dat vergeten ze vaak, was Heer der Nederlanden. Adrianus van Utrecht voerde de inquisitie in in de Amerika's. Nederlanders waren tijdenlang dominant in de Raad van Indië. De universiteit van Leuven speelt hier een enorme rol. Waar gaat Hernán Cortés naar toe als hij Mexico veroverd heeft? Naar Madrid? Naar Valladolid? ... NAAR BRUSSEL!! Dat is de hoofdstad der NEDERLANDEN! Dat zijn kleine symptomen, maar een arts let op de symptomen. En dat noemen ze nu allemaal Spaans.[19.]

Nederlandse Antillen, Curaçao

Engels doelt in zijn betoog op de nauwe verbindingen tussen de Nederlanden en het Spaanse Wereldrijk, waardoor er al lang voor 1634 (Curaçao wordt Nederlandse kolonie) en 1667 (met Suriname gebeurt hetzelfde) contacten met het Caraïbische gebied bestonden. Dit bleek ook uit publikaties in Antwerpen, toentertijd de grootste

en welvarendste havenstad in het noordelijke deel van Europa, waar tijdschriften en boeken werden uitgegeven. Het was niet ongewoon, dat een zeevarende zijn reisavonturen opschreef om het lezende stedelijke publiek met verhalen over verre landen en ongekende verschijnselen te vermaken. In het algemeen hadden deze berichten niet eenzelfde literaire kwaliteit als in Spanje, waar bijvoorbeeld de dichter Juan de Castellanos in een episch werk de heldendaden van de veroveraars bezong. Ook de vreedzame situatie op de eilanden Aruba, Bonaire en Curaçao kende hij uit eigen ervaring, eilanden waar volgens hem reuzen hadden gewoond en men een soort 'caquetío' sprak.[20.] Er zijn echter ook Nederlandse dichters geweest die verzen over hun belevenissen in de 'West' hebben ge-

componeerd, al gebeurde dit niet vaak en zijn ze meestal volkomen in de vergetelheid geraakt.[21.]

Na de val van Antwerpen in 1585 verhuisden de uitgeverijen en drukkers naar Amsterdam en investeerden daar verder in reisberichten naar verre landen, meestal naar Azië maar toch ook naar Amerika. Doordat het stedelijk publiek daar vitale belangen bezat, las het graag over heldendaden van Piet Hein, de geneugten van het roken van tabak of de verhalen over het 'vrije' leven in de tropische gebieden. Het in 1678 gepubliceerde boek *De Amerikaanse Zeerovers* van A.O. Exquemelin[22.] wordt onmiddellijk een bestseller en in meerdere talen vertaald. De schrijver was een uit Frankrijk gevluchte hugenoot, die als contractarbeider had gewerkt en daarna als zeerover in dienst bij de Engelse piraat Morgan was gegaan. Met hem had hij o.a. aan de herhaaldelijke plunderingen van de Spaanse doorgangshaven Panamá deelgenomen maar terug in Europa, in Amsterdam, studeerde hij voor chirurgijn en heeft waarschijnlijk de rest van zijn leven praktizerend in Nederland doorgebracht. Ook in Engeland, Frankrijk of Duitsland schrijft men over de Nederlandse koloniën, maar deze boeken leggen de nadruk meer op andere aspecten van de Caraïbische werkelijkheid. De Engelse schrijfster Aphra Behn, die in de zeventiende eeuw al van de opbrengst van haar werk leefde, uit in *Oroonoko: or the history of the royal slave* (1688)[23.] vooral kritiek op het treurige lot van de Afrikaanse slaven. Haar titelheld is van koninklijke bloede en wordt van de Westafrikaanse kust naar Suriname gebracht, waar hij tegen de onrechtvaardige behandeling van zijnsgelijken in het geweer komt. Ook in *Candide ou l'optimisme* (1759) van Voltaire[24.] blijkt het image van de Nederlandse koloniën in Europa zeer negatief te zijn. Candide is een soort achttiende-eeuwse Don Quichote, die met zijn knecht door de wereld trekt. Na een verblijf in het paradijselijke Eldorado komen zij in Suriname terecht en maken daar kennis met een negerslaaf. Diens linkerbeen en rechterhand zijn geamputeerd en hij staat in dienst van Meneer Vanderdendur, een schurk en bedrieger, hét voorbeeld van een bekrompen cententeller. Deze Nederlander lijkt erg op Mijnheer van Koek in het gedicht *Das Sklavenschiff* van Heinrich Heine[25.], eveneens een onmenselijk sujet.

In de Nederlandse Letteren zag men zichzelf natuurlijk vanuit een heel ander perspectief en prees liever het 'luie leven' van de planters aan, met hun Mulattinnen als geliefdes[26.]. Een dergelijke levenswijze strookte echter in het geheel niet met de christelijke moraal, een kwestie die in vele gevallen tot dramatische gewetensconflicten leidde. Aan deze tegenstellingen is de omvangrijke briefroman *Reinhart, of natuur en godsdienst* (1791-1792) gewijd, waarin de Arnhemse schrijfster Elisabeth Maria Post over het leven van haar broer Hermanus Hillebertus Post filosofeert. Deze had zijn bestaan als planter in het tegenwoordige Guyana opgebouwd, een stap waartoe hem de moeilijke financiële positie van zijn familie had aangezet. Elisabeth reconstrueert nu in haar fictionele verhaal een briefwisseling tussen twee broers, Reinhart de planter en Karel in Nederland, over de mogelijkheden ook als 'goede' meester met slaven om te gaan[27.]. Hoewel dit in enkele gevallen zoals dat van haar broer beslist ook gebeurde, zag de werkelijkheid er in het algemeen anders uit en is het iets later verschenen werk *Narrative of an Expedition against the Revolted Negroes of Surinam* dichter bij de waarheid. Het werd geschreven door de Schotse militair John Gabriel Stedman, die zijn bevindingen tijdens een tussen 1772

en 1777 ondernomen expeditie vertelt, overigens nadat hij zich al uit de militaire dienst had teruggetrokken en in Devonshire van zijn pensioen genoot.[28.] Stedman was een geletterd en geleerd man, wat uit vaak voorkomende citaten van Pope, Milton, Ovidius of Socrates blijkt en uit een zeer grote kennis van de natuurlijke rijkdommen van het land. Stedman besteedt veel aandacht aan de levensgewoonten van de planters en hun slaven, zowel op het land als in Paramaribo. Zijn beschrijving van deze stad lijkt erg op die van Carpentier[29.], is echter op vele punten preciezer. De Schot beschrijft zijn verontwaardiging vanwege de verminkte en vermoorde slaven na de behandeling door de chirurgijn en ondervindt ook het Caraïbische gedragspatroon aan eigen lijve. Hij ontmoet de lieftallige slavin Joanna, de dochter van de respectabele 'gentleman' Kruythoff, die behalve Joanna nog vier andere kinderen bij zijn zwarte concubine heeft. Stedman vertelt, dat hij met Joanna gaat samenwonen, zij krijgen ook een zoon. Bovendien wil hij Joanna vrijkopen, maar dit plan gaat niet door vanwege een gebrek aan financiën. Om de tragische verhoudingen in het Suriname van die tijd goed duidelijk te maken, accentueert Stedman het edele karakter van Joanna en schept daarmee een literaire persoonlijkheid die internationaal schrijvers tot in de huidige tijd inspireert[30.], maar blijkbaar niet de Nederlandse. Het lijkt wel, of deze Joanna door Stedman werd uitgevonden om zijn verborgen kritiek op de koloniale exploitatie en haar gevolgen op menselijke verhoudingen onder woorden te brengen, een kritiek die hij ook openlijk uitspreekt:

> Nothwithstanding, however, the immense wealth that the West Indies in general afford, it will ever be my opinion that the Europeans might live as comfortably, if not more healthily, without them; the want of sugar, coffee, cotton, cocoa, indigo, rum, and Brazil wood, might be amply supplied by honey, milk, wool, Geneva, ale, English herbs, British oak, &c.[31.]

Vanwege dit protest creëerde Stedman de tyische Caraïbische literaire persoonlijkheid, lang voordat deze in de Spaanstalige literatuur haar plaats ging innemen. Tegelijkertijd wordt duidelijk, dat deze Joanna vanwege haar stereotiepe rol nooit als indringende persoonlijkheid kan worden beschreven. Ze is er hoofdzakelijk om door haar aanwezigheid de conflictsituatie in de koloniale plantagemaatschappij aan te klagen, die menselijke relaties verziekt en een centrale functie in de Caraïbische literatuur met natievormende impulsen gaat krijgen. Stedman wordt hiermee ongeweten een eerste Caraïbische auteur, die als Europeaan zijn diepe verbondenheid met Suriname op deze wijze vorm geeft.

4. Marrons en Republikeinen

Het is onwaarschijnlijk, dat Stedman zich de marrons,

waartegen hij moest vechten, als natievormend element in Europese zin heeft kunnen voorstellen. Natuurlijk was hij vertrouwd met de ideeën van de Franse Revolutie, die in zijn tijd de hele Europese samenleving door de expansiepolitiek van de Franse regering in haar greep hield. Maar dit betekende geenszins, dat vrienden van de Franse Revolutie ook vrienden van de eerste onafhankelijke republiek in het Caraïbische gebied, van Haiti, waren, die als afschrikkend voorbeeld van wreedheid en 'primitiviteit' ook de literatuur lang heeft beïnvloed. Waarschuwingen aan planters of de oprichting van een vereniging der 'Surinaamse Lettervrienden' door P.F. Roos in 1804 in Amsterdam getuigen daarvan, vooral wanneer men de inhoud van de werken van deze dichter kent. Zij vormen een directe propaganda voor plantageeconomieën met Afrikaanse slavenarbeid, wel natuurlijk door de christelijke geest beteugeld. Er zijn echter ook allerlei tekens, dat de marrons van Suriname relatief veelvuldig contact met de Haitiaanse opstandelingen hebben gehad. Misschien was er zelfs sprake van een uitgebreid communicatienet onder Caraïbische marrons, maar de bewijzen daarvoor zijn moeilijk te vinden. Zij zijn nauwelijks in geschreven vorm voorhanden, omdat deze 'geheimen' op mondelinge wijze werden doorgegeven en natuurlijk nooit op schrift zouden worden gesteld, hét contactelement met de koloniale heerschappij waar men juist tégen streed. Wel bestaan er indirect aanwijzingen over contacten door overeenkomsten van de Surinaamse winti-gebruiken met het Haitiaanse voodoo, maar deze kunnen net zo goed aan de Afrikaanse voorouders als aan Caraïbische verbindingen te danken zijn. Waarschijnlijk moet de 'geheime' Caraïbische geschiedenis wat dat betreft nog worden geschreven, maar dat ze bestaan heeft en bestaat bewijst in ieder geval de overlevingskracht die voodoo, winti of andere geheime genootschappen zoals de nánigos in Cuba ook in de huidige samenleving nog bezitten.[32.]

Rond 1810 kwamen in de Spaanse koloniën overal in Amerika de onafhankelijkheidsbewegingen op, nadat Spanje door de Franse was bezet. Vooral in Caracas waren daar aanhangers voor te vinden, die op verschillende manieren dit verzet hebben geïnspireerd. Een van hen, Simón Bolivar, werd de belangrijkste politieke leider, die voor een Spaans-Amerikaanse eenheid pleitte, opdat de zuidelijke landen een volwaardig tegengewicht tegenover het Noorden zouden kunnen vormen. Vanuit zijn geboortestad, een drukke handelsplaats, was Bolivar aan contacten met Caraïbische eilanden gewend en toen hij voor zijn vrijheidsstrijd geld en ondersteuning nodig had, klopte hij zowel op Jamaica, Haiti als Curaçao aan. Op dit laatste eiland hadden al toentertijd verschillende jongeren in Nederland gestudeerd, hun dissertatie geschreven of waren zelfs verwikkeld geraakt in de politieke gebeurtenissen rond de Bataafse Republiek. Hun 'republikeinse' geest leek ook bij terugkomst nog niet gedoofd te zijn, zoals blijkt in het geval van Brion. Deze verleende Bolivar persoonlijk zijn gastvrijheid en voelde zich blijkbaar ook aan diens politieke ideaal verplicht[33.].

Deze oriëntatie van de ingezetenen van Curaçao naar Spaans Amerika kwam vooral later in een korte literaire bloeiperiode aan het einde van de negentiende eeuw aan de orde. Rond tijdschriften zoals Poemas en Notas y Letras[34.] verzamelden zich jonge talenten, die zich op de Romantiek oriënteerden en hoofdzakelijk in het Spaans schreven. Maar dat in dezen niet alleen het Spaans, maar ook het Papiamento al als literaire taal werd gezien, bewijst het voorbeeld van een van de belangrijkste leden van deze groep, Joseph Sickman Corsen, die van 1855 tot 1911 leefde. Hij schreef

zijn beroemdste gedicht ‘Atardi’ (= avondschemering) in het Papiamento en dit is niet zo zonder betekenis als dat het op eerste gezicht het geval lijkt te zijn. Weliswaar wordt het werk, vooral vanwege de twee eerste regels, dikwijls met het Loreleigedicht van Heinrich Heine en dús met de Europese Romantiek in verband gebracht, maar in werkelijkheid ademt het eerder de sfeer van de Spaans-Amerikaanse poëziestroming van het *modernismo.* Deze verwoordde eenzelfde verinnerlijkte mentaliteit, die juist tegen de avond van verhoogde sensibiliteit, het hebben van voorgevoelens en een diepe melancholie blijk gaf.[35.] De republikeinse idealen van het begin van de eeuw komen nu nauwelijks nog aan bod en zijn in de jaren twintig definitief ‘verouderd’, waarvoor het werk van John de Pool het bewijs levert. Deze polyglot publiceerde in 1926 *Del Curazao que se va*, een persoonlijke reportage over het aangename leven op het eiland in de tijd, dat het ‘moderne’ leven nog ver weg was met zijn radio, auto's of telefoontoestellen. Het hele verhaal van De Pool is doorspekt met citaten in het Papiamento, beschrijvingen van anekdotes waarin het Papiamento een rol speelt, en daardoor komt zijn tweetaligheid volledig voor de dag. Bovendien schreef De Pool twintig jaar later ook een psycho-pathologisch portret van Bolivar en laat daarmee nog een keer de verbinding van deze Spaanstalige republikeinse traditie der ingezetenen van Curaçao met de onafhankelijkheidsidealen tot uitdrukking komen.[36.]

Een equivalent voor deze tweetalige schrijverstraditie, die zich vanuit een republikeinse traditie had ontwikkeld, was er in het Suriname van rond de eeuwwisseling niet te vinden. Er was een relatief druk toneelleven in Paramaribo op gang gekomen, waarvan er weinig geschreven teksten bewaard zijn gebleven. En verder had Johannes King[37.], de eerste belangrijke schrijver in het Sranan Tongo, zijn dagboeken geschreven. Hij leefde van ongeveer 1830 tot 1898 en was door familiebanden met de Matoeari's en Djoeka's de vroegere marrons, verbonden. Na een zware ziekte ontstond er bij hem een breuk met diens gewoonten en religieuze voorstellingen, en hij werd op eigen verzoek door leden van de Moravische Broedergemeente in Paramaribo gedoopt. Bovendien leerde King lezen en schrijven en hij beschreef in dagboeken het leven en de gewoonten in zijn dorp Maripaston, vertelde over zijn visioenen of ook over de geheimen van planten en kruiden. Deze getuigenissen van het leven van een bewoner uit die gebieden, die gedurende de gehele koloniale periode voor de kolonisten gevaarlijk gebied waren geweest, werden pas in deze eeuw gedeeltelijk gepubliceerd en voor het lezerspubliek toegankelijk gemaakt. Het is onwaarschijnlijk dat de rooms-katholieke priester François Henri Rikken ze heeft gekend, die vanaf

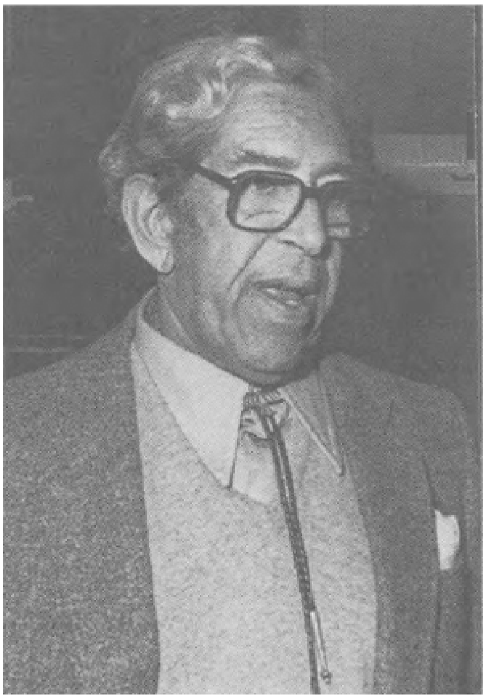
1901 enige historische romans over de Surinaamse historische thema's heeft geschreven. Zijn boeken waren in het Nederlands en hoewel hij in verschillende afgelegen gebieden van zijn land had gewerkt, waren ze toch vanuit een meer op Europa georiënteerd literair perspectief geschreven.[38.]

5. Moderne opvattingen over sociale mobiliteit

In het sterfjaar van Johannes King, in 1898, wordt Anton de Kom in Parimaribo geboren. Hij gaat op jonge leeftijd naar Nederland om te werken en te studeren. Daar maakt hij kennis met nationalistische Indonesische studenten en met de internationale communistische beweging, die hem inspireren tot het systematische overdenken van de geschiedenis van zijn vaderland. Vanaf 1926 werkt hij aan zijn boek *Wij slaven van Suriname*[39. 40.], dat in 1934 in Amsterdam uitkomt. Hierin vertelt De Kom de geschiedenis vanaf de ontdekking van de ‘Wilde Kust’ van Amerika door de Spanjaarden tot in 1933, het jaar waarin hijzelf enige tijd naar Suriname was teruggekeerd. Zijn historische analyse vermengt De Kom met veel autobiografische gegevens en hij vestigt vooral de aandacht op de armoede en ellende van het merendeel van de inwoners van de toenmalige kolonie, een feit, waarvoor hij de Nederlandse regering mede verantwoordelijk stelt. Het werk van De Kom, goed gedocumenteerd met materiaal uit archieven en bibliotheken, geeft voor het eerst een ‘moderne’ visie op de geschiedenis van Suriname, waarin armoede als onrechtvaardigheid en de noodzaak van sociale mobiliteit van de vroege slaven en koeliearbeiders voorop staat. Ook De Kom was zeker niet vertrouwd met het leven en de gedachtenwereld van de marrons, maar enige fragmenten uit zijn werk geven wel aan, dat deze hem bekend waren:

> Wanneer, in onze jeugd, mijn vader uit het gouddelverskamp terugkwam, bracht hij vaak Djoeka vrienden mee en Djoeka's kwamen later op ons boerderijtje te gast wanneer zij de stad bezochten. Wij, als kinderen, keken naar hen op met een zekere angstige nieuwsgierigheid, als naar wilden waarvan men alles kan verwachten. Wanneer zij praatten verstonden wij hun taal niet. Op school vertelden wij het interessante nieuwtje, dat de Djoeka's bij ons thuis waren geweest. Wij spotten over hun domheid. Wij voelden ons verre superieur aan de bosnegers, omdat wij de edele kunst van schrijven en lezen geleerd hadden en omdat wij Europese kleren droegen. En toch diende deze edele kunst van schrijven ons later slechts om de gehate livret's te ondertekenen der ‘Balata Compagnieen Suriname en Guyana’, waarbij de arbeider De Kom of Bidoeu of Lichtveld zichzelf tot nummer x van serie ij verlaagde. En toch speelden wij, vaak onbewust, in die Europese kleren slechts de aap onder meesters. En de Wild-West films der bioscopen, de klatergoud genoegens der stad waren slechts een goedkoop surrogaat voor de eeuwige schoonheid der vrije natuur waarbinnen die verachte Djoeka's leefden. En onze verachting zelve was een der hechtste schakels van de keten, waarmede wij aan het Westerse productiestelsel gebonden waren.

Ook kende De Kom, zeker niet door zijn schoolopleiding die hij als sterk 'verhollandst' kritiseert, de verhalen over de dappere tegenstand van de marrons, de helden Joli Coeur, Boni en Baron, de voortdurende guerrilla tijdens de tijden der slavernij. In zijn gedichten vormt hij deze symbolen tot strijdsymbolen, als tekens dat er een tegenkracht tegen het onrecht heeft bestaan, zoals in *Vaarwel Akoeba Vaarwel* en *De Bosneger*[41.]. Het heimwee naar zijn vaderland klinkt vanaf de eerste tot en met laatste regel uit zijn werk, en hij citeert daarbij dikwijls Albert Helman, zijn landgenoot, met wie hij deze liefde deelt. Albert Helman, iets jonger dan De Kom, leefde in dezelfde tijd in Nederland, waar hij begon te schrijven en te publiceren. Voor het begrip van zijn intussen reeds zeer omvangrijke en weinig bestudeerde oeuvre, is het eerste boek *Zuid-Zuid-West*[42.] nog steeds van fundamenteel belang. In deze lyrische herinneringen en indrukken van Suriname, dat hij bijna als paradijselijk karakteriseert, introduceert hij de stad als een plaats waar 'alle volkeren der wereld bij elkaar wonen'. In de reconstructie van jeugdherinneringen spelen ook de Djoeka's weer een rol, die Helman gelukkiger acht dan de stadsnegers, ontheemde mensen die elkaar steeds over hun heimwee naar Afrika vertellen. Zijn intieme ontboezemingen, 'het innigste wat ik had (heb ik) hier aan u vertoond als was 't een bioscoop', eindigen met een felle epiloog waarin hij de schuld van het gebrek aan sociaal-economische vooruitgang aan de 'zondagsbrave kooplieden' geeft.



Albert Helman, foto: Tony van Verre

Helman ontpopte zich in de loop der jaren als een Surinaamse Naipaul, die op zijn talloze reizen door Noord- en Zuid-Amerika, Europa of Noord-Afrika z'n indrukken in literair werk vastlegde. Daarbij heeft hij zijn politieke meningen nooit onder stoelen of banken gestoken, wat hem b.v. al eens een lectoraat aan de universiteit te Leiden heeft gekost[43]. Helman is tégen de hardheid van een uitsluitend materialistisch denkende wereld en probeert steeds een politiek alternatief voor zijn geliefde Suriname te vinden. In die zin is ook zijn recente studie *De folteringen van Eldorado*[44] waarin hij een ecologische geschiedenis van de vijf Guyana's optekent, daarvan een resultaat.

De vereniging en integratie van deze gebieden, die volgens de schrijver op ecologische, etnische, historische en sociaal-economomische gronden mogelijk is, ontwerpt Helman als toekomstig alternatief. Groot-Guyana, een Amerikaans Mesopotamië, betekent voor hem een ‘inspirerende mythe; de voortgezette droom van de Gouden Man, mijmerend over een Gouden Eeuw die nog moet aanbreken.’

Met deze terugkeer vanuit de huidige realiteit naar een ver verleden, waar de Indiaanse gewoonten nog een belangrijke rol spelen, lijkt Helman in zijn ontwikkeling nog het meest op zijn leeftijdsgenoot Colá Debrot, geboren op Bonaire in 1902, een legendarisch jaar in het Caraïbische gebied. In de orale en ook al schriftelijke overlevering herinnert men zich graag de onverwachte uitbarsting van de vulkaan Mont-Pelé op Martinique, die vele doden op zijn geweten had maar - o wonder - tegelijkertijd ook de enige gevangene op het eiland uit zijn onderaardse cel bevrijdde![45] [46] [47] Evenals De Kom en Helman gaat ook Debrot op jonge leeftijd naar Nederland en leert daar vele belangrijke intellectuelen kennen. Debrot begint in het tijdschrift Forum van Ter Braak en Du Perron te publiceren. Zíjn kennismaking met communistische ideeën leidt juist tot een satire op totalitaire systemen en inspireert hem tot de novelle, *Mijn zuster de negerin*[4]66, nog steeds zijn meestgelezen werk. Het verhaal is bekend. Frits Ruprecht komt na een jarenlang verblijf weer terug naar huis en erft de plantage van zijn vader. Hij treedt echter niet geheel in diens voetstappen, omdat hij met zijn donkergekleurde jeugdvriendin geen verhouding begint, maar broederlijk met haar samenleeft. Dit samenleven kost hem weliswaar enige moeite, maar hij kiest er bewust voor en bewandelt daarmee nieuwe paden in de eeuwenlange planterstraditie van het Caraïbische gebied. Het thema van de zwarte vrouw als de ‘natuurlijke’ minnares van de witte man wordt direct door Debrot aangevallen als hét cruciale punt, dat in Caraïbisch verband de maatschappelijke discriminerende verhoudingen het beste karakteriseert. In die zin schrijft hij in de lijn van Stedman en verbindt de Antilliaanse literatuur met de Surinaamse traditie. Ook in zijn overige werk heeft Debrot deze thematiek die ‘als een fuga door al zijn werk telkens opklinkt’ de ‘confrontatie van de verschillende rassen, individueel of in groepen’, steeds weer bewerkt. In zijn politieke loopbaan kreeg hij er ook direct mee te maken, toen er naar aanleiding van de gebeurtenissen in mei 1969 enkele doden vielen en het protest tegen de bestaande rassendiscriminatie tegen zwarte arbeiders, die in groten getale vanuit het Caraïbische gebied naar de Antillen waren getrokken om bij de Shell te komen werken, luid en duidelijk werd gearticuleerd.

Debrot als jongen van 12 jaar in Caracas

Debrot trad af als gouverneur en woonde tot aan zijn dood verder in Nederland. Daar schreef hij in zijn laatste levensjaren *De vervolgden*, waarin hij zijn opvattingen nog eens samenvatte vanaf de tijden van de Spaanse kolonisatie. Hij beschrijft de houding van het gezag en de Kerk tegenover het gebod van de 'limpieza de sangre', de oorzaak van alle kwaad, die ook in de huidige tijd nog aanleiding geeft tot voortdurende wantoestanden en een 'afwachtende houding' verlangt of eventueel zelfs tot 'vlucht' provoceert[48.].

Het is belangrijk te accentueren dat zowel Helman als Debrot vanuit het (pre)koloniale verleden naar een oplossing voor de huidige moeilijkheden zoeken, en vooral de aanwezigheid van de Indianen in dit verband een belangrijke plaats toekennen. Deze oriëntatie lijkt enigzins op het *indianismo*, dat aan het einde van de negentiende eeuw op verschillende Spaanstalige eilanden opgang deed. Men bezon zich op het Indiaanse karakter van de Caraïbische gebieden, sloot daarmee echter overwegend de Afrikaanse culturele invloeden buiten een nationale identiteitsvorming[49.].

Beide genoemde auteurs hebben een belangrijke brugfunctie vanaf de jaren twintig tot in het heden, de periode waarin de Antilliaanse en Surinaamse literatuur zich razendsnel ontwikkelt en vooral de meertaligheid in de eigen samenleving in literaire produkten haar weerslag vindt. Wegwijzers daarvoor waren de tijdschriften, die ook al verschenen ze slechts kortstondig, altijd een groep geïnteresseerde literatoren rond zich verzamelden en publikatiemogelijkheden boden. Vanaf de Tweede Wereldoorlog verschenen De Stoep, Simadán, de Antilliaanse Cahiers, Ruku, Watapana of Kristóf, opgericht en geredigeerd door Antilliaanse schrijvers, die allen een verschillend cultureel concept voorstonden en in het Neder-

lands of Papiamento schreven. Ook in Suriname vond een dergelijk proces plaats, hoewel met minder continuïteit. 'Papa' Koenders, een onderwijzer die sterk tegen de verhollandste onderwijsmethoden in Paramaribo was gekant, leidde tien jaar lang het tijdschrift Foetoe-boi, dat de culturele beweging *Wi égi sani, Moetete* en vele schrijvers fundamenteel heeft beïnvloed. Koenders richtte zich tégen de onderdrukking van de 'negertaal' en het 'negerverleden' en had als geliefde zinspreuk een uitspraak van de dichter Trefossa:

> Yu kan kibri granmama, ma yu no kan tapu kosokoso.

De kringloop vanaf Johannes King tot in de huidige tijd werd door deze impuls gesloten: het Sranan Tongo wordt steeds meer als literaire taal geacepteerd waarvoor Trefossa als schrijver baanbrekend werk heeft verricht. Hij gaf tijdens een verblijf in Nederland een verzameling gedichten uit, *Trotji* (=voorzang), maakte een Srananversie van het Surinaamse volkslied en gaf de geschriften van Johannes King uit. In deze lijn is het Sranan Tongo vanaf 1957 een literaire taal geworden en hebben de jongere schrijvers een kader van voorbeelden, waartegen ze zich af kunnen zetten om eigen wegen te vinden.

6. Drie auteurs tussen heden en verleden.

De stormachtige ontwikkelingen op literair gebied in de laatste decennia hebben belangrijke schrijvers als Boeli van Leeuwen, Tip Marugg, Yerba Secu, Henry Habibe, Dobru, Shrinivasi of Bea Vianen gestimuleerd, een lijst die je nog veel langer zou kunnen maken. Er is zeker sprake van een gedifferentieerd proces van natievormende literatuur, of deze nu in Nederland of in het Caraïbische gebied werd gepubliceerd, een proces, waaraan nog veel te weinig studies gewijd zijn. De meeste jongere schrijvers werden vooral door de 'Zeitgeist' van de jaren zestig beïnvloed, de tijd ná het Statuut en in de toenmalige studentenbeweging bezet met de debatten over dekolonisering, sociale gerechtigheid, autonomie en zelfbeschikking. Voor deze tendentie staat de roman *Atman*[50.] van de Surinamer Leo Ferrier, of *Sherry of een nieuw begin*[51.] van Diane Lebacs uit Curaçao model, als directe reacties op zoek naar nieuwe alternatieven in de eigen samenleving. Binnen deze ontwikkeling zijn er echter drie schrijvers te onderscheiden die heel consequent een typisch Caraïbische verbinding in hun - voornamelijk - romans leggen, nu in tegenstelling tot Stedman of Debrot vanuit een moderne, pluralistische samenleving geprojecteerd. Deze wordt ingeluid door de gedichtenbundel *Stemmen uit Afrika* van Frank Martinus Arion, in 1957, het jaar van Trefossa[52.]. Hierin voert de ik-persoon, 'zwart-zwart', 'toeristengids', een 'dichter', zijn gasten/lezers vanuit de 'geciviliseerde' wereld mee tot in de diepste oerwouden van het Afrikaanse continent. Hij verklaart in eenvoudige verzen, soms in de vorm van spirituals, de ziel van deze 'primitieve, wilde, oermensen', en prijst hun belangeloosheid, onbedorvenheid, naïveteit, kinderlijkheid en argeloosheid. Al deze eigenschappen hebben in deze natuurlijke omgeving een vanzelfsprekende functie, terwijl ze in de eenzaamheid van de witte steden helemaal niet tot hun recht kunnen komen. Deze gaan eerder hun ondergang tegemoet, en het

is Martinus Arion er om te doen aan te tonen, dat er alleen in dit Afrika een andere uitweg uit de uitzichtsloosheid en steriliteit van de westerse wereld te vinden is. Daar bestaat geen scheiding/verdeeldheid/strijd, maar men streeft juist naar een verzoening van tegenstellingen en niemand overschrijdt uit egocentrische motieven de gestelde grenzen. Met deze gedichten stelt Martinus Arion zich in een klap in de traditie van de négritude, van het Haitiaanse Indigènisme, van het zoeken naar de 'missile and capsule' theorie van Edward K. Brathwaite uit Jamaica of de Cubaanse 'poesía negra' van Guillén.[53.] [54.] Zijn toeristendichter begeleidt zijn reizigers terug door de tijden naar het Oude Testament om te bewijzen, dat de interpretatie van Chams vervloeking slechts een leugen was om de 'zielerust' van de westerse mens zeker te stellen, een kwestie die volgens Paasman een van de hoofdthema's van de christelijke debatten over de slavernij tijdens de Verlichting is geweest.

Het aanknopen aan deze gewetensvraag kan een van de redenen zijn geweest, waarom deze bundel zo'n 'vreselijk enthousiast onthaal' heeft gevonden. Arion vertelt, dat hij daarbij onmiddellijk aan 'witte inkapseling' dacht en begon naar een andere uitgangspositie voor zijn literaire werk te zoeken. Kenmerkend daarvoor is het richtsnoer van het door hem opgerichte tijdschrift Ruku, waarvoor hij de meeste bijdragen zelf schrijft en daarbij een speciale 'bevrijding' van zijn vroegere oriëntatie nastreeft:

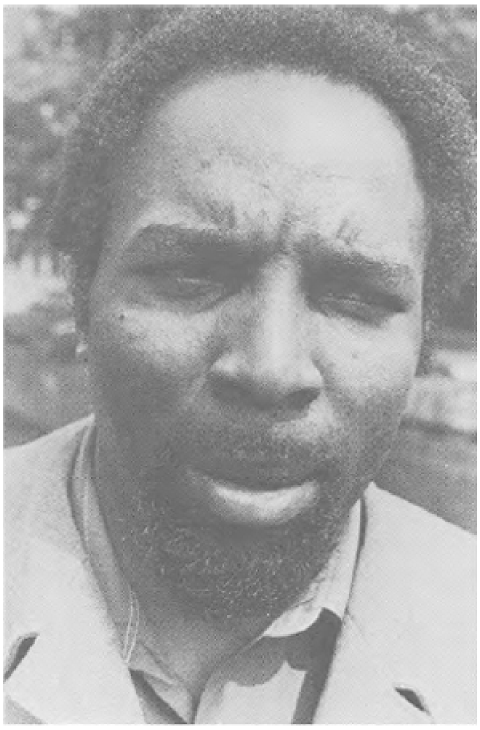
> Het uitgeven van een tijdschrift is meer dan gewoon een daad van vrijmaking; vrijmaking van het Nederlandse, steriele, onproductieve, oncreatieve barbarisme. Het is aansluiting zoeken bij de slavenhutten daar beneden in het dal. Het is kloppen op dié ramen, die groene kleine ramen van die onhandig gebouwde schuine huizen, die geverfd waren naar motieven, afkomstig uit het oude stamland.[55.]

Dit tijdschrift geeft Arion de kans direct zijn positie te bepalen tegenover de politieke, culturele of economische gebeurtenissen in de eigen regio, zoals bijvoorbeeld die in mei 1969, en deze 'leerschool' resulteert in zijn romandebuut *Dubbelspel* uit 1973.[56.] De handeling vindt geheel plaats in een buitenwijk van Willemstad, Dakota genaamd, die een hele speciale positie op het eiland inneemt.

Strategische punten zijn het zeventiende eeuwse Joodse kerkhof, de katholieke kerk, het hoerenkamp Campo Alegre, de deftige woonwijk van de Shellwerknemers Prinsessendorp en het plaatselijke vliegveld, allemaal gemakkelijk te bereiken en vaste opties in het wereldbeeld van de hier levende mensen. In het klassiek in drie delen opgebouwde werk spelen vier mannen de hele middag domino, een spel dat op zich al een Caraïbische werkelijkheid - altijd ambivalent - tot thema heeft. De twee met elkaar spelende paren symboliseren de 'ouderwetse' en de 'moderne' opvattingen, om zich op het eiland van een onafhankelijk bestaan te verzekeren.

De twee ouderen zijn wat je noemt 'geslaagd'. Ze hebben een vaste baan als deurwaarder en taxichauffeur en een geregeld, zij het klein inkomen. De omwonenden accepteren hen als autoriteiten op hun gebied, waartoe ook het

feit, dat ze een groot gezin hebben, bijdraagt. De twee jongere spelers zijn nog niet zo gesettled en zoeken eerder nog naar een vast levensdoel. Tijdens de voorbereidingen voor het spel en het spelverloop zelf wordt in de loop van de discussies en gebeurtenissen een enorme hoeveelheid informatie over de materiële, politieke en persoonlijke zorgen van de deelnemers en hun kennissen gegeven, waardoor de meest verschillende persoonlijkheden naar voren komen. Het gaat om het gebrek aan geld voor de dure school van de kinderen, de betekenis van een goed paar schoenen als statussymbool, de inrichting van de huizen naar verschillende smaak of de moeilijke gesprekken tussen geliefden. Met de uitgang van het ontzettend spannende domino-dubbel-spel dat zelfs een 'Wereldrecord' vestigt naar het principe van de 'SuperCaribbean' van Brathwaite of de 'relation planétaire' van Glissand of de 'Gran Zoo' van Guillén, laat Martinus Arion de bedoeling van zijn boek blijken. De oudere mannen verliezen het spel, dat ze eigenlijk vanwege hun reputatie en kundigheid hadden moeten winnen. Hun einde wordt dan ook nog met hun gewelddadige dood aan het einde van de dag bezegeld. De jongeren hebben daarentegen tijdens het spel en hun onverwachte succes een levensdoel gevonden. De Bovenwinder uit Saba gaat terug naar huis om daar met het kapitaaltje, dat hij op Curaçao heeft verdiend, een bestaan op te bouwen en een gezin te stichten. En de ander neemt het besluit met zijn geliefde samen te gaan wonen en een meubelfabriek volgens coöperatieve produktievormen op te bouwen. Alleen bij dit laatste initiatief is er sprake van een invloed van 'progressieve' westerse ideeën over niet direct kapitalistische arbeidsmethodes, die via Solema, die in Europa gestudeerd heeft, in deze Caraïbische samenleving geïntroduceerd worden. Ook zij is voorstandster van het recht van de vrouw op seksuele vrijheid, een recht overigens, dat ook door haar buurvrouwen vanuit financiële overwegingen als vanzelfsprekend wordt gepraktiseerd.



F.M. Arion, foto: Dick van de Pol

Op het eiland wordt Spaans-America door de aanwezigheid van het hotel Campo Alegre gesymboliseerd, waar ‘gebroken campo-Spaans’ wordt gesproken en alle vrouwen uit Spaanstalige naburige landen afkomstig zijn. Alleen uit Cuba komen er geen prostituées meer, omdat deze sinds de revolutie allemaal tot buschauffeur zijn omgeschoold en daarmee hun brood verdienen. Europese mensen spelen in deze roman helemaal geen rol. Iedereen heeft een donkere huidskleur, die met de tinten van verschillende houtsoorten wordt vergeleken, het materiaal waarmee de eerste coöperatieve onderneming - de meubelfabriek - zal gaan draaien.

Dit hout speelt ook een belangrijke rol in de tweede roman van dezelfde auteur, *Afscheid van de koningin.*[57.] In de republiek Songo, een hout exporterend land aan de westkust van Afrika, opent de zwarte president het bal met de witte koningin uit Europa, die op staatsiebezoek is. Alhoewel de regering een behoorlijk budget tot haar beschikking heeft, lukt het haar daarmee blijkbaar niet structurele interne verbeteringen in eigen land door te voeren. De bestaande verdeeldheid onder de bevolking groeit en het komt tot een staatsgreep, waarbij de president wordt gedood.

Door dit woelige Afrikaanse landschap reist de Antilliaanse journalist Sesa López, die voor een Nederlands weekblad informatie over de politieke en economische situatie in Songo probeert te verzamelen. Dit lukt hem vooral na de staatsgreep niet zo best, en pas in het vliegtuig terug verkrijgt hij via een medepassagier, een Nederlandse, gegevens, die hij als ooggetuigeverslag in zijn berichten kan verwerken. Bovendien wordt deze discussie ook door de situatie in Zuid Afrika bepaald, een land waarin de rassendiscriminatie geheel met het politieke systeem equivalent is en waar men ook refereert aan het Europese koloniale verleden. Een mogelijke verandering van deze ‘Afrikaanse’ problemen ziet Arion in dit boek in een actieve en moedige positie van de doorsnee Nederlander, die de situatie daar kent en niet bang is risico's voor zijn eigen leven op de koop toe te nemen.

Deze mogelijke verandering van het bewustzijn in Europa is in Arions laatste roman, *Nobele Wilden*,[58.] weer direct gekoppeld aan het Caraïbische gebied. Nu speelt niet het eiland Curaçao maar Martinique de hoofdrol, waar de hoofdpersoon Julien Bizet Constant is geboren. Hij kent de theoriën van Frantz Fanon, de psychiater die over de ‘verdoemden der aarde’ heeft geschreven en interpreteert diens theorieën zonder aan de factor van geweld en fysieke onderdrukking te appelleren. Arion houdt hier een pleidooi voor de ‘verbeelding aan de macht’, een spreuk uit de Franse studentenrevolte van mei 1968. De titelheld studeerde in die tijd in de Franse

hoofdstad en maakte met zijn hindoestaanse vriendin Mabille allerlei plannen over de toekomst van hun eiland. De tijdens zijn studietijd opgedane politieke ideeën verwerkt Julien tijdens een verblijf in Lourdes, waar hij een heel andere Europese werkelijkheid ontdekt, die van de arme en zieke mensen, die bij het wonder van Lourdes een verbetering in hun leven hopen te verkrijgen. Julien kan zich zo goed met hun verwachtingen identificeren, dat hij ondanks het feit, dat hij de verschijning van de Heilige Maagd aan de kleine Bernadette Soubirous rationeel kan verklaren, toch de gebeurtenissen in dit oord niet veroordeelt. Hij accepteert zowel de rationele als de irrationele kant van de Franse samenleving en verwerkt dit in een toekomstige visie op de toekomst van Martinique/Guadeloupe in een Caraïbisch perspectief. Hij besluit zelfs priester te worden - een zónder celibaat uiteraard - en correspondeert zeven jaar later als bisschop van Lourdes met zijn twee vriendinnen over hun practische activiteiten om in de insulaire samenleving veranderingen tot stand te brengen. Daarbij helpt de ene door haar Zwitserse kapitaal in een bananenplantage te steken, en de andere door haar politieke inzet. Zelfs toeristenreisjes naar Cuba staan op het programma, maar in het gehele boek staat toch voornamelijk de positie van de Neger in de wereld van het Caraïbische gebied in het middelpunt. Het is in dit kader, dat de verbondenheid van Arion vanaf zijn eerste werken met het lot van Suriname vermeld moet worden. Zijn eerste bundel gedichten werd door de dichter Trefossa geïnspireerd, in zijn eerste roman wordt het sociaal-economische plan door het voorhanden zijn van de grondstof hout uitgewerkt (iets waar Curaçao niet bepaald rijk aan is), in zijn tweede roman is een pas onafhankelijke en rijke houtrepubliek met sterke Afrikaanse wortels van overwegend belang. Bovendien is dit laatste boek precies in het jaar van de onafhankelijkheid van Suriname uitgekomen, waarna Arion in zijn laatste roman naar natievormende modellen zoekt, die ook weer met Suriname in verbinding worden gebracht:

Nederlandse Antillen, Aruba

> Ook voor mij bestaat de droom van '68 nog: Een onafhankelijk Martinique, later verenigd met Guadeloupe en Guyane - dat ik ook heb bezocht - de werkelijke voorwaarde voor een Verenigd Caraïbisch rijk, dat ongetwijfeld eens moet komen, al of niet (zoals een Antilliaanse schrijver heeft geschreven) met Cuba als zetel van de regering!

Toen ik in Guyane was (om dus na te gaan wat daar de mogelijkheden zijn om eventuele geëvacueerden onder te brengen) kon ik de verleiding niet weerstaan om bij het grensdorpje St. Laurent, waar de ruïnes van de vroegere strafgevangenissen nog van het Franse barbarisme getuigen, de Maroni over te steken om ook een bezoek te brengen aan het idyllische

> plaatsje Albina, in de pas onafhankelijk geworden ex-Hollandse kolonie Suriname. Een spannend land omdat daar zoveel volken bij elkaar komen: Indianen, Negers, Bosnegers, Javanen, Hindoestanen, Chinezen en Blanken. Net zoals bij ons (békés) hebben de blanken hier ook speciale namen: boeroe's en macamba's, al is de laatste term, zoals men mij vertelde, vooral de naam die ze hebben in de andere Nederlandse kolonie, de zgn. Nederlandse Antillen. De Bosnegers zijn de guerilla's uit de tijd van de slavernij, die al betrekkelijk vroeg het het veel machtigere Holland op de knieën wisten te krijgen.[59.]

Suriname/hout/marrons/onafhankelijkheid als Caraïbisch thema en natievormend element in de literaire verbeelding en het is dit aspect, dat de werken van Arion met de inhoud van het oeuvre van Astrid Roemer en Edgar Cairo vergelijkbaar maakt. Terwijl de Antilliaanse auteur echter voorbijgaat aan het stedelijke leven in de hoofdstad Paramaribo, en tot nu toe vooral Cuba als Caraïbisch model voor sociale mobiliteit in zijn kritische benadering aanwijst, accentueren de beide Surinaamse auteurs in hun werken juist het hoofdstedelijke element als verbindende factor voor het hele land.

werken.

Astrid Roemer kent de Mulattin in Paramaribo als een persoon, die ‘mooi genoeg is om niet ten onder te gaan aan het stereotiep van de Derde Wereld’[60.] en weigert vervolgens, de vrouwelijke personen in haar romans op deze stereotiepe wijze te behandelen. In *Over de gekte van een vrouw*[61.] vertelt zij het verhaal van het kortstondige huwelijk tussen de onderwijzeres Noenka en haar man Louis uit Curaçao. De vraag naar het waarom van het mislukken van deze verhouding loopt als een rode draad door het boek en vindt haar oorzaken tot diep in het verleden van het ‘oeverstaatje’.

In het Paramaribo van Noenka kennen alle families het z.g.n. ‘Shelldrama...: de arme oom die naar Curaçao was geëmigreerd en zich in korte tijd had weten op te werken tot een goed in het pak zittende man met een Amerikaanse auto, Venezolaanse vrouw en dollars’. Deze Curaçao-dream wordt door de jonge hoofdpersoon echter op een heel andere manier beleefd. Zij vraagt zich af, waarom de Antilliaanse mannen zo vaak in Suriname naar een vrouw op zoek gaan, zoals ook in haar geval met Louis was gebeurd. Achter de schermen van deze ‘waanesthetiek’ vermoedt ze de diepe frustraties achter dit gegeven:

> Curaçaose vrouwen waren zwart en kroes. Anders dan in Suriname voelde de zwarte bevolking daar zich zo tot elkaar aangetrokken, dat ze nauwelijks de behoefte vertoonde zich via assimilatie van haar donkere huidskleur en kroese krullen te ontdoen - een streven dat in Suriname tot een belachelijk en minderwaardig gedrag van zwarte mannen en meisjes leidde en er bij voorbeeld oorzaak van was dat olie-Surinamers hun vrouwen in eigen land gingen uitzoeken. De keus bleef onbevredigend: schone zwarte maagden en lichter gekleurde jonge vrouwen die via een Zwarte geld en status trachtten te verwerven, of meisjes die prat gingen op oosterse trekken in het gelaat en het voorzien hadden op een echtgenoot met veel - en vooral niet door dagelijkse arbeid verdiend - geld om de mythe van een rijke

Chinese vader zelf inhoud te geven. Blank bleef, hoe dan ook, voor inlanders buiten bereik.[62.]

Deze Louis kán de problemen van Noenka niet begrijpen, die uit een Surinaams verleden stammen, dat haar ouders en familieleven op beslissende wijze heeft beïnvloed. Noenka's vader is uit het Paragebied afkomstig en vertelt haar over de ‘frisgroene’ en ‘glanzende’ bossen, met herten of kudden wilde zwijnen en zwart helder water. De verhoudingen tussen de mensen daar en ook in zijn ouderlijk huis waren echter nog helemaal door de neurosen uit de slaventijd bepaald, waarin vooral de rol van de slang als dodelijke bedreiging een belangrijke rol speelde. Na een breuk met zijn familie gaat de vader naar de stad en ontmoet daar zijn echtgenote die uit Nickerie stamt en protestants is opgevoed. Het huwelijk wordt door wederzijds onbegrip over de achtergronden van de ander niet erg gelukkig en Noenka besluit, dat ze ‘niet weer’ zo'n koele erotische relatie in haar familietraditie wil voortzetten. Juist op dit gebied mislukt echter de huwelijksnacht met Louis. Hij is veel te voortvarend en niet voorzichtig, omdat Noenka net ongesteld is. Zij schrikt van zijn gier naar haar menstruatiebloed en vlucht diep geschokt naar haar ouders terug. Ook een andere verhouding met een Surinaamse orchideeënkweker heeft een dramatische afloop en de jonge vrouw vindt pas rust in een innige vriendschap met Gabrielle, een vrouw van Indiaans-Frans-Nederlandse afkomst. Deze vriendschap wordt hen door hun omgeving niet in dank afgenomen; deze ziet Noenka liever weer verenigd met haar echtgenoot. Na een verzoeningspoging blijkt dit echter onmogelijk en de twee vriendinnen ‘vermoorden’ de man. Dit laatste lijkt eerder een symbolische daad, om de wanhoop over het gebrek aan communicatie over seksuele frustraties, die in de onverwerkte neurotische verhoudingen van het verleden te vinden zijn, op een niet mis te verstane manier en zonder concessies aan de kaak te stellen. Deze ‘executie’, honderd jaar na de laatste in Suriname voltrokken doodstraf, valt in het jaar van de onafhankelijkheid. Hiermee lijkt de schrijfster aan te willen duiden, dat deze het begin moet vormen om de obstakels in de verhoudingen tussen de verschillende Surinaamse volksgroepen, of ook met Frans Guyana en Curaçao van hun mystiek te bevrijden zodat ze in de toekomst de persoonlijke ontwikkeling niet meer in de weg staan. Ook in Roemers tweede roman, *Nergens Ergens*, gaat het om zulke problemen, nu in een Nederlandse omgeving.[63.] Vanwege een persoonlijke teleurstelling - zijn vriendin kiest een andere vriend - verlaat de hoofdpersoon Benito Suriname met een retourticket en twee maanden verlofsalaris. Hij heeft een Surinaams paspoort maar hoopt in Nederland te kunnen blijven om werk, studie en prestige te verwerven. Hij kan zich niet met de ‘nieuwe orde’ na de onafhankelijkheid in zijn land verenigen: ‘Het heeft mij alles afgenomen en mijn geest verward’. In het geheugen van hem en zijn landgenoten speelt de Surinaamse ontwikkeling een voortdurende rol en bepaalt de verschillendste politieke posities, waardoor huwelij-

ken uit elkaar gaan of kinderen van hun ouders worden gescheiden. Benito vindt in Nederland echter niet de rust, die hij zoekt. Als zoon van een ‘roodbruine plantageneger met zijn brede allegorieën’ kan hij nog het beste met de zangeres Bessy praten, die in Harlem werd geboren en aan de drugs is. Zij vertelt hem over het racisme tussen haar eigen mensen, en wanneer Bessy sterft is er niets meer, dat Benito in Nederland houdt. Hij is daar ‘nergens’, en vertrekt naar het vliegveld om ‘ergens’ heen te gaan, waar hij misschien een gelukkigere toekomst zal vinden. In de romans van Astrid Roemer is het moeilijk de hoofdpersonen op een motief in hun doen en laten vast te prikken. De schrijfster doet door haar beeldende taalgebruik alle moeite om verschillende associaties tegelijk aan elke gebeurtenis in de handeling mee te geven, zodat een rijk geschakeerd beeld van de vertelde werkelijkheid aan de lezer wordt voorgesteld. Haar personages zijn nooit eenvoudig of gemakkelijk te begrijpen en hoewel hun sociaal-historische omstandigheden niet op de eerste plaats staan, hebben deze toch een beslissende invloed op hun karakter.

Bij Edgar Cairo is de verhouding net omgekeerd. In zijn omvangrijke romanoeuvre beschrijft hij de situatie van een hedendaagse Surinamer, die op de ‘erven’ van Paramaribo is opgegroeid, vanuit de meest verschillende perspectieven die tot ver buiten de Surinaamse horizon reiken. Daarbij worden de multi-etnische aspecten van de samenleving steeds preciezer als focus voor de huidige problemen aan de tand gevoeld, waarover Vernie A. February een artikel met de toepasselijke titel *Boesi sa tek' mi baka* - Let the bush receive me once again[64.] heeft geschreven, Deze terugkeer naar de ‘bush’ wordt voorbereid in de sleutelroman *Jeje Disi/Karakter's krachten*[65.], die een omvattend beeld van het Paramaribo vanaf de hoogste tot en met de laagste niveaus van de bevolking in de jaren rond de afkondiging van het Koninkrijksstatuut omvat. De hoofdpersoon is de kleine Mandwe-boi, die bij zijn grootouders woont. Het echtpaar heeft bijna steeds ruzie vanwege het feit, dat grootmoeder aan wintikrachten gelooft, terwijl haar man dit hartgrondig haat als symbool van de achterlijke ‘volkse cultuur’, ‘de negerafgoderij’, of het traditioneel ‘zwaar verboden negerdrama’. Dit conflict is synoniem met de situatie in de hele stedelijke gemeenschap, waar iedereen van het bestaan van deze traditie op de hoogte is, maar niemand er openlijk over spreekt, vanwege een collectieve zelfhaat omdat het bestaat. Het paradoxale is, dat er een Nederlandse onderzoeker opduikt, die nu juist dít aspect van de volkscultuur aanpakt en de mensen erover begint uit te vragen. Hun ‘negertaal’ en ‘negergewoonten’ dienen als materiaal voor zijn dissertatie, hij woont met zijn vrouw in het midden en bestudeert Lakoe-prés of orale omgangsvormen. Juist daardoor wordt het taboe van deze cultuur in verband met de vroegere koloniale verhoudingen weer helemaal levend in het boek, vooral aan de hand van de straatliedjes, die iedereen kent en die als openbare krant dienen waar iedereen direct kommentaar op heeft.

De Nederlandse onderzoeker probeert voortdurend het volgende lied te dateren:

> Fajasiton... no bron mi so/Vuursteen, verbrand me niet
> Agen Masra Jansi e kiri soemapikin/Alweer vermoordt meneer Johannes een mensenkind

De regels hebben vele dubbele betekenissen, zowel erotische als ook associaties met de slaventijd en de onmenselijke behandeling van ongehoorzame individuen. Hoezeer

de verhoudingen verziekt waren blijkt uit een voorbeeld uit 1780, toen het lied in het dorp Parmurbo ontstond, waar zowel weggelopen slaven als de vrouw van de planter vreselijk werden mishandeld, omdat ze elkaar hadden geholpen. Cairo gaat in op de moeilijkheid ook nog in de huidige tijd met witte mensen over deze achtergronden te communiceren en stelt dit vooral door het voorbeeld van de mulatten ter discussie. De wetenschapper die vanwege de gruwelen van de Tweede Wereldoorlog in de westerse beschaving is teleurgesteld, zoekt in de Surinaamse cultuur naar een nieuw alternatief voor zichzelf. Daarbij stelt hij zich de mulatten voor als 'enige ware kruising tussen twee verloren cultuurmensen, tweemaal het diepste ongeluk der ziel. Eenmaal versmolten tot de nieuwste mens, tot de mooiste mulattin... (Een glimlach gloorde weer op de zijkant van z'n wang)... zal 't lichaam ook de schoonheid dragen van de versmoltenheid der zielen. Van eendracht, uit tweedrachtigheid geboren.' Dat deze opvattingen door de plaatselijke bevolking helemaal niet gedeeld worden, laat Cairo in de finale van zijn roman duidelijk tot uitdrukking komen. De wetenschapper verleidt het buurmeisje en verwekt bij haar een kind. Wanneer dit echter de gemeenschap tijdens een groots opgezet Lakoe-pré ter ore komt, aborteren zij dit 'mulattenkind' meteen. Behalve het kind verliest de man als straf ook nog zijn vrouw, die op een binnenlandse plantage aan een slangebeet sterft, hét symbool van de gewelddadige relatie tussen een meester en zijn slaven.

Alle verdedigingsstrategieën worden door de 'negercultuur' tegenover de 'indringers' in hun gebied benut om de tegenstelling tussen het wetenschappelijk doel, het bestuderen van de traditioneel verborgen taal en gewoonten, en de werkelijke situatie, de onderdrukking ervan in het openbare leven, te accentueren. Dit openbare aspect wordt vooral in de persoon van de Nederlandse opvoedkundige, een professor en de chef van de andere wetenschapper, naar voren gebracht. Deze ontwerpt het plan van 'snelkweekscholen', waarop zoveel mogelijk jonge Surinamers naar westers model klaargestoomd kunnen worden om het autonome Suriname van een geschoold kader te voorzien. Een dergelijk plan staat echter lijnrecht tegenover de pogingen van Surinaamse intellectuelen, om het schoolsysteem meer in overeenstemming met de eigen tradities te hervormen. Daarbij staat het gebruik van de eigen taal, het Sranan Tongo, voorop, die iedereen anders spreekt al naar gelang de afkomst van diens eigen moedertaal.

Vanwege hun afhankelijkheid van het Nederlandse koloniale systeem werken beide wetenschappers actief of passief mee aan het onderdrukken hiervan en wordt ook de professor gestraft. Hij kan zich aan de magnetische invloed van de bij hem thuis werkende 'gevaarlijk geweldig mooie Mulattin', de 'Gravin Guyave, de Mulat-

tinne, de peer, het verraderlijke fruit' niet onttrekken en zijn handelswijze brengt zijn huwelijk en carrière in groot gevaar.

Natuurlijk zijn er in deze sleutelroman parallellen naar zeer vele werkelijk bestaande personen getrokken, maar zij worden er niet als individu in betrokken; hun idealen en werk worden er eerder in het historisch perspectief van een Caraïbisch land gesteld, om het met al haar typische conflicten herkenbaar te maken. Vanuit deze motivatie worden de beweegredenen van Edgar Cairo in de daaropvolgende werken duidelijk. Hij gaat terug naar de 'bush', de Para, en vandaar naar een Afrika uit verleden tijden, dat in de huidige Surinaamse cultuur nog van grote betekenis is.[66]

7. Samenvattende opmerkingen

Het is gebleken, dat er in de loop van de geschiedenis inderdaad gesproken kan worden van een Caraïbische beeldvorming in de Surinaamse en Antilliaanse literatuur, die aan een natievormende gedachte is ontleend. Dit bewijst het bestaan van de stereotiepe mulattin, die tegelijkertijd het bewustzijn van de sociaal-economische afhankelijkheid als ook het protest hiertegen in de literaire verbeelding personifieert.

Nederlandse Antillen, Curaçao

Stedman introduceert haar vanwege zijn confrontatie met de marrons en de moderne Europese ideeën aan het einde van de achtiende eeuw. Als Europeaan vindt hij echter in zijn werk geen alternatief om aan de bestaande verhoudingen iets te veranderen. Debrot daarentegen beschrijft, dat er na terugkeer uit het moderne Europa een nieuw begin kan worden gemaakt door een 'zusterlijk' samenleven, dat met de traditionele erotische modellen breekt. Hij stelt dit echter als persoonlijke beslissing ter discussie en behandelt de consequenties ervan niet op maatschappelijk niveau. Cairo daarentegen bewijst, dat er van dit vreedzame model helemaal geen sprake kan zijn, zolang de maatschappelijke verhoudingen in een Caraïbisch land nog steeds de traditioneel 'verborgen' cultuur onderdrukken en proberen uit te sluiten.

Deze drie Caraïbische stappen staan ook in een verschillende literaire traditie, die eveneens de Surinaamse met de Antilliaanse sociaal-culturele verhoudingen verbindt. Stedman schrijft in zijn tijd onder de invloed van Europese progressieve ideeën, die

in de toenmalige Nederlandse literatuur nauwelijks in de literatuur opgang doen. Debrot denkt de Caraïbische situatie door een persoonlijke integriteit op te kunnen lossen, wat gezien de verdere oriëntatie in zijn werk in het heden mislukt. Hij oriënteert zich steeds meer op het verleden, naar de Spaanse kolonisering en de kern van het probleem, een tendentie die hij met Albert Helman deelt. Cairo ziet daarin echter geen alternatief en beschrijft vooral de hedendaagse pro-

blemen, die door een voortdurende onderdrukking van de ‘verborgen’ culturele symboliek tot gewelddadige handelingen leiden. Dit verbindt hem met het werk van Astrid Roemer en Frank Martinus Arion, die - zij het met geheel andere uitgangspunten - over precies hetzelfde schrijven. Dit ‘Dubbelspel’ is echter juist een erfenis uit het koloniale verleden, dat het Caraïbische gebied met Nederland gemeenschappelijk heeft. Daarom is het geen wonder, dat dit Europese land in hun romans bijna uitsluitend met negatieve symbolen wordt bezet. De ontwikkeling van deze drieledige Caraïbische periodisering is ook op taalkundig niveau heel goed zichtbaar. Stedman schreef in zijn moedertaal, Engels, en benoemt en verklaart alle ‘vreemde’ woorden precies. Debrot en zijn generatie schrijven in het Nederlands, dat zij als hun moedertaal beschouwen, oriënteren zich echter inhoudelijk in hun werken geheel naar de conflicten in de eigen regio. En de laatste drie schrijvers publiceren in meerdere talen, waarbij de Caraïbische conflicten echter het duidelijkste in hun romans worden aangesproken. Arion gebruikt daarvoor het Nederlands, terwijl hij in zijn professionele functie juist de belangrijkste voorvechter van de integratie van het Papiamento op alle niveaus van de Antilliaanse maatschappij is. Astrid Roemers tweetaligheid komt in haar romans wel duidelijk naar voren. Zij gebruikt vaak Sranan Tongo woorden of uitdrukkingen om bepaalde stemmingen te beschrijven, maar dit heeft vooral een functie binnen het Nederlands, dat ze op geheel eigen wijze tot een verbeeldende kracht omvormt. Edgar Cairo gebruikt heel bewust het Surinaams-Nederlands of het Nederlands-Surinaams, om reacties bij een publiek op te roepen, waarvan deze verschillende talen de moedertaal zijn.

De Caraïbische verbeelding biedt in de literatuur van de Antilliaanse Surinaamse literatuur dus zeker stof genoeg, om een culturele dialoog voeren, die de regionale problemen als nationale elementen niet alleen van hun eigen samenleving maar ook van elke Nederlandstalige herkenbaar laat worden. Het is in die zin, dat er in dit werk naar nieuwe alternatieven voor de huidige conflicten wordt gezocht en het was de opzet van dit artikel, om dat duidelijk te maken.

Eindnoten:

1. Vooral Astrid Roemer heeft zich over de moeilijkheden van een Surinaamse auteur dikwijls geuit. B.v. in Oso, 1/2, Nijmegen 1982, blz. 32-38.
2. CARAF, Department of Caribbean Studies, Royal Institute of Linguistics and Anthropology, Postbus 9515, 2300 RA Leiden.
3. STICUSA, Stichting voor Culturele Samenwerking, J.J. Viottastr. 41, 1071 JP Amsterdam.
4. Jean Franco: *Spanish American Literature since Independence*, London/New York 1973, blz. 1-17.
   Frantz Fanon: *Les damnés de la terre*, Paris 1968.
5. De belangrijkste vertegenwoordigers hiervan zijn in dit verband Nicolás Guillén (Cuba 1902), Manuel del Cabral (Dominicaanse Republiek 1907) en Luis Palés Matos (Puerto Rico 1898-1959.
6. V.S. Naipaul: *Finding the Centre*, London 1985, blz. 11.
7. Donald Herdick: *A Bio-Bibliography of Caribbean Literature*, Washington 1969.
8. Anton de Kom: *Nosotros, esclavos de Surinam*, La Habana 1981.

9. Onderzoek aan het Latein-Amerika Institut der Freien Universität Berlin 1983-1985, gefinancierd door de Stiftung Volkswagenwerk Hannover. Resultaten in verschillende publikaties. Informatieadres: Rüdesheimerstr. 52, 1000 Berlin 33.
10. Ineke Phaf: Vrouwen en literatuur in het Caraibisch gebied, in: *Ongehoorde Woorden* (red. Mineke Schipper), Weesp 1984, blz. 183-216.
11. Alejo Carpentier: *El Siglo de las Luces*, Seix Barral, Barcelona 1965
12. Gabriel García Márquez: *Cien años de soledad*, Buenos Aires 1969.
13. Gabriel Carcía Márquez: *Crónica de una muerte anunciada*, La Habana 1981
14. Gabriel García Márquez: *El amor en los tiempos de cólera*, Bruguera, Barcelona 1985.
15. Paul Brenneker: *Sambumbu*, Curacao 1979, blz. 798-801.
16. Het eerste colloquium Surinamistiek: een vraaggesprek van Roy Khemradj met P. Seuren, J. Voorhoeve en J. Defares, in: Oso, 1/1, Nijmegen 1982, blz. 15.
17. Aan problemen van bijvoorbeeld het Saramaccaans, Sarnami of het Surinaams Javaans wordt het hele nummer van Oso (4/1, Nijmegen 1985) gewijd.
18. C.G.M. Smit/ W.F. Heuvel: *Autonoom.* Nederlandstalige literatuur op de Antillen, Rotterdam 1975.
    Andries van der Wal/Freek van Wel: *Met Eigen Stem*, Den Haag 1980.
    Jos de Roo: *Antilliaans Literair Logboek*, Zutphen 1980.
    Jan Voorhoeve/Ursy M. Lichtveld (eds.): *Creole Drums.* An Anthology of Creole Literature in Surinam, Yale University Press 1975.
    Edgar Cairo: *Lelu! Lelu! Het lied van de vervreemding*, In de Knipscheer, Haarlem 1984.
19. De Roo 1980, blz. 25.
20. Colá Debrot: Verworvenheden en leemten van de Antilliaanse Literatuur, in: *Cultureel mozaïek van de Nederlandse Antillen*, Walburg Pers, Zutphen 1977, blz. 100-102.
21. Zoals bijvoorbeeld de arts/medicus Willem van Focquenbroch (Amsterdam 1635 - St. George d'Elmina 1675). Na de oorlog heeft Willem Frederik Hermans een anthologie van zijn werken gepubliceerd, die ik niet heb kunnen achterhalen.
22. John Esquemeling: *The Bucaneers of America*, London/Dover Publications 1967, 2 delen. Albert Helman citeert dit boek in *Waar is Vrijdag gebleven*? De Walburg Pers, Zutphen 1983, blz. 47-48.
23. Aphra Behn: *Oroenoko of de koninklijke slaaf*, Vertaling en nawoord door A. Helman, Arbeiderspers, Amsterdam 1983.
24. Voltaire: *Candide ou l'optimisme*, in: *Romans et contes*, Gammier-Flammarion, Paris 1966, blz. 221-225.
25. Heinrich Heine: *Heines Werke*, Erster Band, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar 1972, blz. 347-351.
26. A.N. Paasman: Wat bezielde de LITERAIRE kolonisten?, in: Oso, 1/2, Nijmegen 1982, blz. 44-62.
27. Elisabeth Maria Post: *Reinhart of Natuur en Godsdienst*, drie delen, uitgegeven door Johannes Allart, Amsterdam, 1791-92.
    Dr. A.N. Paasman: *Reinhart: Nederlandse literatuur en slavernij ten tijde van de Verlichting*, Martinus Nijhoff/Leiden 1984. In deze dissertatie wordt de inhoud van de roman met de werkelijke familieverhouding van de schrijfster vergeleken. Zie ook: A.N. Paasman: *Elisabeth Maria Post* (1755-1812), Uitg. Thespa, Amsterdam 1977.
28. John Gabriel Stedman: ‘Narrative of an Expedition against the revolted Negroes of Surinam’ in *Guiana on the Wild Coast of South America from the years 1772 to 1777*, ed. by R.A.J. van Lier, Amherst, Massachusetts Press 1972.
29. Op deze overeenkomst wordt ook gewezen in een artikel van Noel Salomon: La source de l'évocation de Paramaribo et son élaboration littéraire dans El Siglo de las Luces, in: *Mélanges a la mémoire d'André Joucla-Ruau*, Tome I, Ed. Ed. de l'Université de Provence 1978, blz. 355-369.
30. In zijn voorwoord noemt Van Lier de invloed van Stedman op volgende werken: ‘In 1824 a story, ‘Joanna or the Female Slave’, was published in London, based on extracts from Stedman's work. It became also material for a German play by Frantz Kratter, ‘Die Sklavin in Surinam’ (Frankfurt a.M. 1804), and a French novel bij Eugène Sue, a famous popular novelist, ‘Aventures d'Hercule Hardi (Paris 1840)’, in: Stedman 1972, blz. XV.
31. *Stedman* 1972, blz. 173.
32. Gert Oostindie/Emmy Maduro: *Antillianen en Surinamers in Nederland 1634/1667-1954*, Foris Publications, Dordrecht 1986. Over Caraïbische contacten zie blz. 153-155.

De ñáñigos in Cuba hebben waarschijnlijk lange tijd de best georganiseerde 'geheime' genootschappen van het hele gebied bezeten. Zie: *Los ñáñigos*, van Enrique Sosa Rodríguez, La Habana 1982.

33. Oostindie/Maduro 1986, blz. 187-189.
34. *Debrot* 1977, blz. 116.
    Zie ook: *Schrijvers prentenboek van de Nederlandse Antillen*, Sticusa 1980, blz. 4/5.
35. Modernismo: Spaans Amerikaanse literaire stroming aan het einde van de negentiende eeuw, waarvan het werk *Azul* (1888) van Rubén Darío uit Nicaragua als eerste representatieve bundel wordt beschouwd.
    Het gedicht 'Atardi' wordt in zijn geheel geciteerd door Debrot 1977, blz. 118-119.
36. John de Pool: publiceerde dit boek in het Spaans in Panama, 1946.
37. Over Johannes King: Voorhoeve/Lichtveld 1975, blz. 116-133. Bruijning/Voorhoeve/Gordijn: *Encyclopedie van Suriname*, Amsterdam/Brussel 1977, blz. 335.
38. Enige fragmenten uit het werk van Rikkens in: Thea Doelwijt, samenstelster van bloemlezing *Kri, Kra*! Proza van Suriname, Paramaribo 1975, 48-53.
39. Anton de Kom: *Wij slaven van Suriname*, Het Wereldvenster, Bussum 1981.
    Over De Kom zie ook: Oostindie/Maduro 1986, blz. 66-76.
40. De Kom 1981, blz. 70-71.
41. Anton de Kom: *Strijden ga ik*, Uitgegeven door de Stichting tot behoud en stimulatie van Surinaamse Kunst, Kultuur en Wetenschap, blz. 21 en 32.
42. Albert Helman: *Zuid-zuid-west*, Querido, Amsterdam 1976.
43. Tony van Verre ontmoet *Albert Helman*, De Gooise Uitgeverij, Bussum 1980, blz. 25.
    Zie over Albert Helman ook: Oostindie/Maduro 1986, blz. 111-118.
44. Albert Helman: *De foltering van Eldorado*, Nijgh & Van Ditmar, Den Haag 1983.
45. Hierover spreekt Mevrouw Debrot bij de begrafenis van haar man. Sticusa-Journaal, no. 81, 1982, 12e jaargang.
46. Cola Debrot: *Mijn zuster de negerin*, De Bezige Bij, Amsterdam 1978.
47. Cola Debrot: *De vervolgden*, Meulenhoff, Amsterdam 1982.
48. Citaten blz. 84-85.
49. Hierover gaat het artikel van Doris Sommer: La novela en el desarrollo de la sociedad de República Dominicana, 1880-1970, in: *La Literatura Latinoamericana en el Caribe* (ed. A. Losada), Lateinamerika-Institut, Berlin 1983, blz. 195-242.
50. Leo Ferrier: Atman, De Bezige Bij, Amsterdam 1968.
51. Diane Lebacs: *Sherry of een nieuw begin*, Leopold, Den Haag 1971.
52. Frank Martinus Arion: *Stemmen uit Afrika*, Flamboyant, Rotterdam 1978 (2.ed.). Arion vertelt over de invloed van Trefossa op zijn werk in de inleiding, blz. 6.
53. De Caraïbische égritude wordt geïdentificeerd met het werk van Aimé Césaire uit Martinique. Zijn gedichtenbundel *Cahier d'un retour au pays natal*, werd geschreven in 1939 en voor het eerst gepubliceerd op Cuba, 1944.
    In 1967 komt *El Gran Zoo* uit, een bundel gedichten van de Cubaanse schrijver Nicolás Guillén, waarbij hij op dezelfde wijze als Arion zijn bezoekers/lezers door de grote dierentuin leidt en hen op de wantoestanden in de huidige wereld wijst en op de gevolgen in de Caraïbische stad Havana.
    Edward Kamall Brathwaite schrijft over dit thema *Missile and capsule* (ed. Jürgen Martini), Bremen 1983, blz. 9-54.
54. Over Chams vervloeking zie Paasman 1984, blz. meerdere hoofdstukken.
55. Schrijvers prentenboek van de Nederlandse Antillen, Sticusa 1980, blz. 39.
56. Frank Martinus Arion: *Dubbelspel*, De Bezige Bij, Amsterdam 1980. Eerste editie 1973.
57. Frank Martinus Arion: *Afscheid van de koningin*, De Bezige Bij, Amsterdam 1975.
58. Frank Martinus Arion: *Nobele Wilden*, De Bezige Bij, Amsterdam 1979.
59. Idem, blz. 51.
60. Zie interview met Astrid Roemer in: Schipper 1984, blz. 223.
61. Astrid Roemer: *Over de gekte van een vrouw*, In de Knipscheer, Haarlem 1982.
62. Idem, blz. 39-40.
63. Astrid Roemer: *Nergens Ergens*, In de Knipscheer, Haarlem 1983.
64. Vernie A. February: Boesi sa tek' mi baka - Let the bush receive me once again, in: *Oso*, 3/1, Nijmegen 1984, blz. 39-62.
65. Edgar Cairo: *Jeje Disi/Karakter's krachten*, In de Knipscheer, Haarlem 1980.
66. Edgar Cairo: *Dat Vuur der grote drama's*, In de Knipscheer, Haarlem 1982.

Edgar Cairo: *Nyumane/Uit mensennaam*, Agathon/Unieboek, Amsterdam/ Houten 1986.

Edgar Cairo
De natievormende funktie van de Surinaamse literatuur

Niemand kan ontkennen dat literatuur een funktie, een doel heeft. Men kan op z'n minst denken aan kommunikatie, in ons geval met het geschreven woord. Er wordt dan een boodschap overgebracht. Dit is de z.g. *propagandistische funktie* van literatuur.

Het gaat om propaganda in engere zin (zoals de geciteerde auteurs die wel akseptabel vinden): men maakt z'n standpunt bekend.

De over het algemeen puur informatieve boodschap kan ook op iets speciaals worden toegespitst. Zo kan literatuur *substantiële informatie* verstrekken. Daarmee wordt wezenlijke informatie bedoeld die bovendien op niet-alledaagse en/of bizondere wijze wordt verpakt, aangeboden en/of verwerkt. Dat soort informatie gaat bijvoorbeeld via een gedicht of roman. 'Literaire werken' dus. Men kan natuurlijk blijven doorvragen over wat nou precies wezenlijke informatie inhoudt. Dan komen we op het punt van het geven van zogeheten wezensdefinities betreffende het verschijnsel literatuur. Wetenschappers komen daar niet uit, dus waarom wij? We houden het daarom braafmoedig op: 'literatuur is voor ons datgene wat algemeen als literair wordt erkend, dus een geheel van literaire werken'. Nou, we zijn eruit, nietwaar? We houden ons gelukkig niet bezig met zakelijke nota's, lektuur, belletrie, strips en andere anti-literatuur! Klaar!

De Surinaamse literatuur betekent in dit geval voor ons: het geheel van literaire werken uit Suriname, deels bestaande uit voortbrengselen van de volkskunst en deels opgebouwd zijnde uit wat individuele kunst wordt genoemd. In *literaire* kunst wordt als het ware het *voor een bepaalde soort typerende met het individuele* verenigd. Dat wil zoveel zeggen als dat er in elke afzonderlijke tekst kwa vorm en inhoud wel iets - zo niet heel veel - van de nationale of groepsliteratuur als geheel is terug te vinden. Men kan bovendien stellen dat algemene voorvallen door literatuur worden verbizonderd, terwijl partikuliere feiten worden veralgemeniseerd. Herkenbaarheid en algemene geldigheid zijn twee sleutelbegrippen in deze. Een literair geschrift uit Suriname zal dan ook wel, naast de personele inbreng van een auteur of verteller, hele duidelijke algemene kenmerken vertonen, of het nu gaat om teksten van voor of na de periode waarin de orale traditie domineerde. Reeds op dit nivo ('We herkennen ons in onze dinges') werkt de onderhavige literatuur natievormend. Een auteur kan natuurlijk ook, bijvoorbeeld vanuit nationalistische gevoelens, heel duidelijk de nadruk gaan leggen op kenmerkende vormen en inhouden (in zwang zijnde thema's) om de landgenoten van hun nationaliteit bewust te maken. Dat is met name in de jaren vijftig gebeurd in de Wie Eegie Sanie beweging met o.a. mensen als Meester Eddy Bruma. Hij was tot voor kort advokaat-politikus, is bekend als vroeger schrijver van gedichten, verhalen, toneel etc.

Men zoeke zijn publikatie op in het Friese (!) blad De Tsjerne van 1952. Zie zijn bekende verhaal Maswa (= soort fuik). Samen met anderen begint deze volksbeweging met voorlichting aan het adres van de negers, die hun kultuur door de koloniale onderdrukking hebben leren verfoeien. Deze voorlichting loopt via allerlei kanalen: onderwijs in de Sranan-taal, het bespreken van allerlei koloniale wantoestanden, het

opvoeren van toneelstukken zoals Bruma's *De geboorte van Boni.* Frappant dat anno 1983 van de hand van een zekere Hokstam er weer een werk, *Boni*, over deze verzetsheld verschijnt. De door deze beweging opgeroepen kultuurgeest is nog lang niet gaan liggen.

Papa Koenders, de onderwijzer, schrijft bijvoorbeeld zijn boekje *Fo memre wi afo* (Ter nagedachtenis aan onze voorouders, 1943).

Duidelijk nationalisme, vooral tot uiting komend na de Tweede Wereldoorlog, en gericht op het uiten van eigen volks- dan wel kreoolse identiteit en bewustwording, sterker: bevrijding. De naweeën zullen nog lang, lang doorwerken, tot in de woelwaterdagen van een zekere krasgeestige Sersjant Bouta.

In het proces werd ook de volksliteratuur, het bestaande en uit vroeger tijd overgeleverde orale materiaal, benut. Een poging tot konservatie (het vastleggen van kultuurgoed) en eksploratie (het hernieuwd gebruik ervan) werd ondernomen.

Zoals gezegd is dit proces vooral de laatste dertig jaar (in samenhang met de verwerving van autonomie, later onafhankelijkheid) te konstateren geweest. De *eigen* geschriften in de zin van literaire werken bestaan al veel langer. Men kan denken aan de niet al te overvloedige plantersgeschriften of reisverslagen e.d. van de koloniegangers. Niettemin begint ‘het’ zo ongeveer rond 1863 als de slavernij wordt afgeschaft. Dan gaan niet zozeer de koloniale standaardwerken *over* Suriname meer tellen in dit verband, maar het *eigen, zelfgemaakte* geschrift. Was er al sprake van *stads*kultuur die in de loop van een paar eeuwen te Paramaribo in de slavenregionen was ontstaan, er bestond parallel daaraan de zogehete *plantage*kultuur. (Er is nu ook een tamelijk moderne vorm van plantagekultuur: de nieuw ontstane, gedeeltelijk orale, kultuur van immigranten als Javanen en Hindustanen.)

Schrijvers: vóór en na Johannes King

We beginnen met de ‘zwarte dominee’ (dominee en leermán: hoe kon 't anders voor een neger, baya!) Johannes King, die omstreeks 1985 zijn *Skrekibuku* vol mystieke ervaringen schrijft.

Voor het zover is passeert in de historie zelf een groot aantal ‘schriftpenners’ de revue: klerken, heuse geschiedschrijvers, schrijvers van scheepsjournalen etc. Kortom, het werk van de koloniaal dat soms in Nederland, soms in Suriname of elders werd volbracht. Het meeste daarvan kende geen *literaire* opzet. Bovendien was het niet als *Surinaams* bedóeld. Meneertje Hendrik Schouten, een Nederlander natuurlijk, scheef in 1783 zijn teksten... in het Neger-Engelsch. We kennen de bijbelfragmenten en andere kerkelijke inbreng van heel vroeg af, met name die preken en gezangen van het E.B.G. in het Neger-Engelsch. De woordenboeken (Wüllschlägel) etc. etc. brachten vooral het Neger-Engelsch met het Duits in verband. (Vergelijk het Sranan werkwoord *fasi* met het Duitse *anfassen*, dus aanraken.

In 1843 verschijnt, notabene in Nederland, het *Njoejaari-Singi voe Cesaari*, het Nieuwjaarsliedje van Caesar: door en door Hollands van snit. En zoals het Hollandse tijdschrift Braga het afdrukt heeft het, evenals ander werk zoals de Makzien vo Cristen soema zieli (het zendingstijdschrift voor de kristenen) geen opzet Surinaamse literatuur te zijn. Ook wil dat alles niet *Surinaamse* lektuur heten. *Plantersvertier* en *kristenijver* lijkt me beter op z'n plaats.

Wat dus eind 17e eeuw begon met namen als Mauritius (de schrijvende gouverneur met zijn *Dichtlievende Uitspanningen* en nog een andere bundel) liep via dichtgenootschappen als Surinaamse Lettervrienden zowat een eeuw later (eind 18e eeuw) naar het gezelschap van *Letterkundige Uitspanningen.*

Dit laatste is de naam van een handjevol bundels die door zo'n edelmoedig letterkundig genootschap wordt uitgegeven. Prominente rol daarin van een zekere Francis Roos (zie zijn *Surinaamische Mengelpoëzie*). Het was allemaal zoals gezegd ‘dichten alsof in het moederland’ en bepaald niet kwaliteitsvol. Geen echte literatuur (ook al blijft het e.e.a. curieus) maar plantersvertier. Veeleer vindt de ware literatuur haar vorm in de onderdrukte negerkultuur van de 17e en 18e eeuw waar, zoals nu nog in Afrika, de dorpszangers (griots) de tradities van het orale in stand houden. Over hen weten we uiteraard niets. We kennen hen onder de naam van *toriman*: verteller (die ook *zingt*), al heeft hun naam de veelzeggende betekenis gekregen van ‘praatjesmaker’. Slechts enkele ‘orale’ namen zijn ons bijgebleven zoals Christina Loloba, Sonde Prodo (= Zondagse Praal), Gudu Thijm, etc. Het is zeker dat er bijvoorbeeld soorten fluiten en tokkelinstrumenten in Suriname aanwezig waren die de Afrikanen, met name de *griots* nog steeds gebruiken. (Deze instrumenten had men opnieuw moeten ontwikkelen!)

Aangezien de negerkleur werd onderdrukt met strenge verboden op het houden vana rituele bijeenkomsten, ontstond er naar alle waarschijnlijkheid een *groeps*techniek voor de overdracht en niet meer een *individuele* techniek. Het woord is misschien niet helemaal op z'n plaats, maar ik bedoel: de overdracht van (literair-historische) informatie ging niet meer via beroepszangers/-vertellers, maar via groepen. Of, via een meer gemengd proces.

Hierop voortbordurend wijs ik op de Laku-pré, het Lakuspel, dat in de slaventraditie meerdere funkties heeft: drama, vertier, godsdienstig ritueel (kontakt leggen met

goden en vooroudergeesten), lange en korte termijn geschiedschrijving, maatschappelijk kommentaar leveren (dus figuurlijk gesproken de krant en t.v. van toen!), satire etc.

Er is, naast dit kollektieve spel waarin duidelijk een orale vorm van *literatuur* in de zin van kunstig spel, nog steeds het individuele van zangers en vertellers gebleven. In die zin zijn de *orale dichters* hopeloos gediskrimineerd: iemand als Alex de Drie (Alexi Gringrin) verstond de kunst om met een groepje mensen een hele nacht te vertellen over plantages. Orale literatuur bij uitstek, met zang en dans erbij! Suriname heeft dus nog steeds *griots*, in eigen vorm, dat wel. Maar wie kan dat schelen? Een dichtertje met een *gedrukte* poepbundel is daar immers al lang koning!

Via de uitweiding over dat orale, waarin traditionele spelen als Laku, Banja, Du, Lobi-singi etc., terug naar de ‘ware’ literatuur. En nu eindelijk beland bij Johannes King, de Matuari-neger, die van ziel gekoppeld werd aan de E.B.G., de Evangelische Broedergemeente.

Reeds zijn vroeger werk (1855: visioenen die leidden tot zijn *ABC-boek* en zijn *Gezangen-boek*) laat de didakt in hem zien: hij *wil* de Surinaamse Boslandkreolen iets geven. Hij wil ze beschaven, maar toch anders dan de blanke tot nog toe deed. Echt nationalisme was dat niet. Kijk naar de inhoud van zijn (verdere) werk met daarin o.m. het verslag van het sluiten van een vredespakt tussen de wegloopnegers, *marrons*, en de koloniale regering.

De *manier* waarop hij het vredessluitingsritueel weergeeft is - hoe mooi om zulks te ontdekken! - volslagen volgens de wetten van het orale systeem. Hij schreef dus ongewild vanuit zijn negerschap. Dat was getalsmatig gezien Surinamerschap. Tóch nationaal! Dát is, voor mij althans, het hoofdkriterium.

King schreef dus in het Neger-Engelsch. Maar met volkomen andere trekken dan Hendrik Schouten en anderen die in feite Nederlands dichtten met een negertalig mondje. Hoevele moderne dichters zouden hem na ruim twee eeuwen het nog nadoen, die Braf'endriki (Brave Hendrik)! Hoewel hij, King, op dat moment geen notie had van een Surinaamse natie in moderne zin, schreef hij voor de gemeenschap in zo ruim mogelijke betekenis. (Hij verspreidde het stadse Sranan-tongo naar het binnenland.) Alhoewel de negertaal verfoeid werd en vertrapt als horend bij de net vrijwordende of vrijgeworden slaaf, mag gesteld worden dat zulke geschriften niet alleen informatief waren, maar ook in nationale richting invloed hadden (hebben). Vooral het argument dat de Surinaamse gemeenschap rond 1863 in wezen hoofdzakelijk bestond uit negers (daarbij nog mulatten, blanken, joden e.a.) telt zwaar.

Van King kennen we nog datgene wat Trefossa mij ooit toonde: zijn vertaling *Life at Maripastoon* en het Boek

der Angstvisioenen, *Skreki-buku.*

Albert Helman

Met Albert Helman (pseudoniem voor Lou Lichtveld) breekt er in 1926 een nieuwe, echte schrijversfase aan. Toch zijn z'n boeken voor een Nederlandse markt bestemd. Dat heeft veel kwaad bloed gezet. ('Surinaamse literatuur, eindelijk schrijft een Srananman, en dan schrijft hij fo bakra's?! A no kan!') Later is de verhouding anders geworden doordat hij niet alleen óver Suriname maar ook meer vóór de Surinamers zelf ging schrijven. (Wel vanuit een Hollandse geest en beslist niet in het Surinaams, maar goed...)

Een vooroorlogse auteur als Anton de Kom met zijn boek *Wij Slaven van Suriname* legt zeer sterk de nadruk op het sociale onrecht van de massale koloniale uitbuiting. Wat al betekenisvol is: hij maakt (anno 1943) ondanks de zwaar koloniale sfeer geen onderscheid tussen *kuli* en *kafri*, tussen Hindustaan en neger of wie dan ook. Zelfs is hij op weg om kultureel en politiek het *gemeenschappelijke belang* van al die groepen te onderstrepen. Alle uitgebuitenen als één slavende (Surinaamse) klasse! Zijn boektitel spreekt boekdelen! Voor wat het vooroorlogse gedeelte betreft kunnen we zeggen dat de schrijvers (buiten de orale traditie om) achtereenvolgens nadruk legden op individualiteit en groep (King), op individualiteit en non-groep (dus de niet erbij horenden: Helman die a.h.w. buiten Suriname staat) en op individualiteit en sociale klasse (De Kom). Drie soorten van individualiteit: het gebruik van zwartemanstaal en het geven van uiting aan eigen visioenen (King), het gebruik van de koloniale taal en het scheppen van een grote hoeveelheid eigen(zinnige) boeken (Helman) en het gebruik van één boek, om een krachtig individueel standpunt uit te drukken in nadrukkelijke verhouding tot een deel der maatschappij (De Kom).

Trefossa, Trofji & de anderen en hun taal of thema

Naoorlogse auteurs gaan anders te werk. De 'nieuwe King' is Trefossa (pseudoniem voor Henny de Ziel). Hij schreef in het Sranan, mede om te tonen dat je in die taal kon dichten. Zijn werk komt verderop ter sprake. Het jaar van zijn debuut, 1957, blijft belangrijk. Men wil zo graag een sprookjesnadruk leggen op de donderslag bij heldere hemel die zijn bundel zou zijn geweest. Kwa publieke beroering misschien wel. Maar feitelijk gezien klopt dit jaartal niet als aanvangsjaar der moderne (Surinaamse) literatuur. En kwa opkomst van een stroming is het ook niet juist zich zo vast te prikken. Daarover later meer.

Dobru (de naam betekent 'dubbel-r': Robin Raveles, publiceerde vanaf 1965), die met de nationalistisch-politieke periode opkwam, was een der mensen die met woord en daad hun politieke standpunt verkondigden. Het was niet op de eerste plaats om het puur *literaire* te doen, maar om literatuur te gebruiken als middel tot het verkondigen van een boodschap, zoals bij De Kom.

Het artikel ‘Credo van een literaire nationalist’ over Dobru in De Gids maakt duidelijk wat er met die periode aan de hand was. Ook over hem verderop meer.

Naast het gebruik van het Sranan, het Surinaams, ging men over tot gebruikmaking van het (toen nog niet zo vreselijk veel verminkte en systematisch onderdrukte) gekreoliseerde volks-Nederlands, het Surinaams-Nederlands. Een schrijfster als Bea Vianen heeft evenals Dobru er gebruik van gemaakt, zij het op een geheel andere wijze. Nu evaluerend moet ik stellen dat zowel bij Dobru als Bea er schrijvenderwijs eigenlijk ontzettend veel gebruik is gemaakt van gemeenplaatsen. Dat wil zeggen: van het relatief weinige van de volks-mengtaal wat benut is, werd heel voorzichtig gebruik gemaakt en wel zo dat niemand zich eraan kon storen. Wat Surinaams-Nederlands werkelijk betekent is m.i. nog lang niet uitgevochten. Maar in de beperkte hoeveelheid die men in de geschriften tegenkomt blijkt er toch een grote mate van aanpassing te zijn. Men wilde het koopkrachtige publiek wel met het eigene konfronteren, maar de bovenlagen van de maatschappij (die men aan de ene kant aanviel vanuit de ‘armoede-story’ en die men anderzijds broodnodig had vanwege ‘moni’) mochten toch weer niet echt opgezadeld worden met die kromtaal van de domprater op z'n bakadjari, z'n proletariaatserfje. Dat was dan voor zover men in 't algemeen dit ‘achter-erfjesleven’ kende, inklusief taalgebruik.

Er bestond in elk geval een spanningsveld tussen kapitaalbeginselen (geldhebbers) en literatuur. (Dit grapje speelt zich ook weer af in Nederland: Surinaamse literatuur? Jawel, heren Nederlandse uitgevers! Maar dan goed voor bestsellers en niet met dat getakkie-takkie!) Later werd de portisma, het proletariaat, zelf een stuk koopkrachtiger, maar nu kocht het in het voetspoor van de verhollandsten liever iets in zo goed mogelijk... Nederlands!

Vooral Bea's boeken zijn in Nederland uitgegeven. Redenen te over om hardop te mogen konkluderen dat de Nederlandse uitgeverij - zoals altijd weer - het eerst aan de *Nederlandse* markt dacht. (De Nederlandse markt die buitendien eerder zwarte schrijfsters uit de Engelstalige gebieden kiest dan dat er gedacht wordt aan even goede schrijfsters uit de ex-koloniën: een dubbele achterstand! Want iemand als Bea, die ik toch minstens zo goed vind als bijvoorbeeld Buchi Emecheta, heeft internationaal niets in te brengen! Erger: naar buiten toe *verbergt* de Nederlandse literatuur angstvallig de ‘zwarte vlek op haar blanke gelaat’.) In de zin van ‘schrijven voor op de eerste plaats Holland’ is de Surinaamse literatuur merkwaardig genoeg natieafbrekend te noemen. Geen wonder dat men later massaal naar Holland kwam vanwege ‘paradijselijke’ mogelijkheden. (Dat paradijselijke is een ongehoord klisjee en berust op allerlei nooit goed onderzochte berichten als zou men hier *echt* het paradijs hebben gezocht.) In Bea's werk ook heel duidelijk datgene wat men engagement noemt: in dit geval een stellingname vóór Suriname's bevrijding.

In het voetspoor van de naoorlogse voorgangers volgt iemand als Leo Ferrier. We zitten al zowat in de jaren zeventig wanneer Ferrier ons verrast met boeken als *El Sisilobi* en *Atman.* Beide ook al in Nederland uitgegeven. Dat gebeurt met praktisch alles wat na King komt.

Ferriers bijdrage is voor die jaren samen met het werk

van Bea Vianen maatgevend voor wat het proza betreft. In de powesie hebben we vrijwel tegelijkertijd Johanna Schouten, Michael Slory, een stoet anderen. Niet te vergeten Shrinivasi, die in het begin duidelijk als Hindustaanse tegenhanger fungeerde van de kreool-neger Dobru.

Leo Ferrier dus, die niet alleen de nadruk legt op zijn Surinamerschap, maar ook op zijn Hindustaan-zijn, naast individueel-psychologische motieven. (Wat een mooie manier om te zeggen dat iemand het heeft over zijn boelerschap, zijn homo-geaardheid! Dat gaat dan zo duidelijk en zover dat zijn werk op scholen geweigerd wordt...) Met dit soort van bekentenisproza zijn de neo-Hollandse maar ook in dit geval emanciperende invloeden heel duidelijk aanwezig. Waarmee aan de ene kant de Surinaamse natie steeds meer haar identiteit blijkt te ontdekken en te vormen en zij tegelijkertijd ...steeds vaster aan Holland wordt geklonken!

Ten slotte schrijvers als ondergetekende met - naar men stellig beweert - z'n berg boeken en Astrid Roemer die met nog enige (voornamelijke kinderboeken schrijvende) anderen vanaf de midden jaren zeventig het nieuwe proza, ook weer vanuit Holland (‘bakrakondre’) verzorgen.

Nederlandse Antillen, Curaçao

Beschrijving van de orale literatuur in haar historische ontwikkeling is een hoofdstuk apart. Daarmee bedoel ik dat, om er goed over te praten, er heel, heel veel gezegd moet worden. Onnoemelijk droefstemmend is het feit dat geen van al de zojuist genoemde auteurs *vanuit de Surinaamse situatie* tot werkelijk grote bloei konden komen. Het intellektuele produkt bleef achter bij dat van een aantal Caraïbische eilanden.

Schrijvers hebben in Suriname geen grote kultuurfilosofische uitstraling gekregen. Zelfs iemand als Dobru blijft pover, naïef. Men verstikt eerder dan dat men er tot een Marquez of een Neruda uitgroeit.

Dit hangt m.i. samen met twee oorzaken die van eminent belang zijn.

De eerste is het feit van de taal. We spreken/schrijven geen wereldtaal of een taal die internationaal iets betekent en waarvan de groei in alle mogelijke opzichten gestimuleerd wordt. De Zuidamerikaanse schrijvers bijvoorbeeld, kunnen zich veelal naar hartelust wentelen in de scheppingsmodder van hun kontinent. Wel mag gesteld worden dat ze het politiek vaak moeilijk hebben. En dat ze ook wel tegen

verdwijnende kulturen vechten. (Niet te verwaarlozen, het feit dat de bekende Zuidamerikaanse schrijvers voor het grootste deel geen negers of

indianen - de traditioneel verdrukten - zijn, maar juist de nakomelingen van de kolonialen...)

Voordat men z'n moedertaal of -kultuur heeft afgezworen, voordat men perfekt naar Holland toe is ‘geassimileerd’, voordat men ...ach, de grote kreatieve krachten zijn al lang opgebrand! Taal- en kultuuromstandigheden laten een ‘absolute kreatieve’ duik niet toe.

Over de tweede oorzaak ben ik gauw uitgesproken. Die ligt in het armetierige geestelijke klimaat van Suriname. Waarmee ik niks negatiefs wil zeggen. Ik konstateer een feit dat men in internationaal verband moet zien.

De volkstaal uit Barbados geïmporteerd! Het Hollands met de zweep erin geslagen vanuit den vreemde! Het volk zelf van alle windstreken aangesleept en te hoop gesmeten! Zelfs de ‘revolutie’ mist een waarheidsgetrouwe landsfilosofie. Niks lijkt dat stukje Wilde Kust eigen te zijn. Waarom zouden al die in Holland of elders vertoevende boekenschrijvers daarop geen uitzondering maken!

Futuboi, Sula, Tongoni e.a. tijdschriften

Een tijdschrift als Futuboi (Foetoeboi, Loopjongen), waarin de onderwijzer Papa Koenders schreef, is in strikte zin geen literair tijdschrift. Wel is het zo, dat het blad *op een cruciaal moment* een belangrijke rol heeft gespeeld in het bewustwordingsproces van de Surinamer. Met name die van de kreool, de zwarte neger. (Je hebt ook witte negers, maar daarover zal ik het niet hebben.) Het ging om een oproep tot waardering van de eigen taal en vooral het loslaten van de door de koloniaal opgelegde normen die zeer verfoeilijk waren. (‘Neger z'n plezier is pijn, neger kan geen nèks, neger heeft nèks en is lui, neger heeft geen manieren, neger is vol met negerachtige nonsenserij, neger z'n mondtaal is apetaal, is waardeloos, is takkie takkie’, etc. etc., één lange, droefsomber-makende opsomming!)

De strijd om de Surinaamse taal leek ontbrand. Dat was toen dus nog Nengre-Tongo, negertaal, een taal die drie eeuwen eerder (rond 1650) als kontakttaal tussen de slaven onderling en hun meesters, een z.g. *pidgin*, was ontstaan. Deze taal was via de overdacht van generatie op generatie tot inheemse taal, *kreolentaal* uitgegroeid.

Het feit dat we in 1844 eindelijk *slechts* het lezen waard bleken en toen in de negertaal de negerbijbel *moesten* lezen om uiteraard niet ons maar ons blanke zieltje te redden, heeft... óns toch weer uiteindelijk gered. Want dankzij zending (zie o.a. Wüllschlägel, maar ook de *Dé-Buku*, de gebedenboeken en de z.g. *aria's*) en missie - en tegelijk *ondanks* deze zelfde alles der neger verketterde zending en missie - is er heel wat bewaard gebleven. Het werd dan wel een soort ‘kerk-Surinaams’ met woorden als *fégabon* (vijgeboom) en *sili* (ziel) terwijl we prachtige, diepneger woorden hebben als *kra*, *jeje*, *djodjo*, *gefe*, *konfo* etc. voor zo ongeveer de hele psyche bij elkaar. Maar zoals gezegd, alleen de naar voorbeeldig blank voorbeeld geschapen *sili* mocht gered worden!

Foetoeboi liep van 1946 tot 1956. Daarna kwam Sula (nadruk op de a) dat maar kort bleef: 1962-64. Dat kortstondige karakter zou kenmerkend worden voor praktisch

alles wat er volgde! (Kleine revoluties?) Bij Sula in de inleiding de duidelijke keuze voor alle talen in het land. Nationaal dus. Hoe optimistisch!

Mutete (draagmand, een soort gevlochten indiaanse rugzak) verscheen op 1 juli 1968. Het bleef bij twee nummers. De dag van verschijning was niet zomaar gekozen. Het blad beoogde de 105-jaar afschaffing der slavernij op de Dag der Vrijheden (ooit Emancipatiedag geheten) te vieren. Tegelijk de aanzet tot iets nieuws en nationaals, iets voor en door alle Srananmans gekreëerd en gekocht. Zelfs al kwamen vele inzendingen van ver over de grens, Holland op de eerste plaats, het gaf niet: geografische beperkingen waren er niet. (Nu denken de ware revolutionairen anders over ons, Surinaamse bakra's!)

Het was toch maar weer nationaal in presentatie: iets voor heel Suriname. En ook inhoudelijk beantwoordde het aan die allesverslindende norm. Er zijn nog wel wat tijdschriftnamen te noemen: Togoni, Mamjo, Hangalampu, Oro, allemaal kortstondig en soms niet helemaal direkt verband houdend met de onderhavige literatuur. Soms wordt er meer in Caraïbisch verband gewerkt of vanuit Nederland. Over dat Caraïbische verband nog dit: het Carifesta, de feestelijk-artistieke bijeenkomst der Caraïbische naties, heeft aardig wat nieuwe en vernieuwende literatuur laten zien, ook vanuit Suriname. Zo bijvoorbeeld de bundel *New Writing in the Caribbeans.* (Ook daarin een hoop rotzooi vergaard, louter om prestige redenen. Hetgeen overigens niet wil zeggen dat er geen goede literatuur instaat. Alleen vind ik dat men via zo'n tijdschrift of speciaal nummer meer kan doen dan alleen maar tonen wat er is. Selektie kan jong talent aanzetten tot betere prestaties.)

Er zijn nog meer van dergelijke regionaal gerichte geschriften. Een enkel produkt als volledig Surinaamse bijdrage in het Engels, waarbij opvalt hoe men steevast weigert kwaliteit als voornaamste norm te laten meetellen. Binnen die kleine gemeenschappen misschien toch niet zo verwonderlijk.

Bewuste programma's?

Een vluchtige lezing van de inhoud der opgesomde tijdschriften laat impliciet merken dat ze (terecht!) op de nationale toer zijn, maar dat bij geen ervan een echt *programmatische tekst* aanwezig is. Dat wil zeggen: geen duidelijke omschrijving van het doel dat ze precies voor ogen hebben en hoe dat zou moeten worden bereikt en ook nog met welke middelen precies. Maar wat er niet is kan komen. Men vergete ook niet de verzamelbundels zoals *Kri Kra, proza van Suriname* (Kri! Kra!, krik-krak, is ontleend aan een beginformule die men uitspreekt als men een verhaal gaat vertellen: krik-krak, alle vogels op hun stokje!). De bundel is samengesteld door Thea Doelwijt. Shrinivasi op zijn beurt, stelde *Wortu d'e tan abra* samen, een bloemlezing van Surinaamse powesie vanaf 1957. (Trefossa's jaar.)

In beide werken een poging het moderne literatuurgoed te ordenen en op scholen aan de man te brengen. (De inleiding van *Wortu*: ‘Niet het beste, maar het kenmerkende is het uitgangspunt.’)

Twee gevallen waarin duidelijk door inleiders wordt gesteld dat het gaat om het *kenmerkende* en het

representatieve (representatief voor de aard van het eigen proza).
Rest mij door middel van wat citaten uit het werk van individuele dichters, enkele, het moment van hun zelfbewustwordingsuitspraak voor u te noteren:

> 'Mi a no mi' (Ik ben mezelf niet, *Trefossa* in De Watermoeder zonder welke hij niet kan: hij is dus niet zichzelf buiten de negroïde moedererervaring.)
> 'Mi na mi' (Ik ben ik, *Dobru*, die zichzelf, als rebel plus Surinamer plus neger ineen, poneert.)
> 'Ik voel de drang naar vrijheid.' (*Kwame Dandillo.* Kommentaar overbodig.)
> 'Ferstan mi brudu mi: kba mi na nengre!' (Versta mijn bloed mij: neger ben ik dank zij jou, *Edgar Cairo.*)
> 'Ik ben/jij bent/hij is/gij zijt/wij zijn allen Surinamers.' (*Shrinivasi.* Niet z'n beste tekst. Hij heeft heel wat beters uitgesurinaamd, zij het dat deze tekst wel heel sprekend is binnen dit verband.)
> 'Mi na Sranan, Sranan na mi.' (Ik ben Suriname en Suriname, dat is wat ik ben. *Eugène Rellum*, de ouwe Powema Papa!)

Al dit fraais en nog veel meer identiteits- en strijdvaardigheidsbekentenissen weerhielden de natie er niet van de Bijlmerekspres te pakken naar de verlossing biedende Blanda. Erger, men vluchtte naar de Hollandse kultuur ...in eigen land. Natievorming, no?! Is natievervorming bedoel je!
Uit Edgar Cairo: *Lelu, Lelu!* verschenen bij De Knipscheer

Edgar Cairo
Loko, mi kant'oy (Uit de negerdiepten)

Algemene Inleiding

Dit artikel open ik met de uitleg over het winti-lied [het traditionele, kreools-orale vers]. Het winti-lied is een genre, een soort, binnen het geheel van alle kreools-orale liederen dan wel verzen. Het gaat om het min of meer godsdienstig gerichte lied of vers. Niet alle singi [liederen, traditionele verzen die meestal, maar niet altijd gezongen worden] zijn te kenmerken als ‘liederen’. Wanneer men ze als lied betitelt legt men de nadruk op hun funktie als gezang. Maar ze kunnen als tekst ook in de vorm van een odo [spreekwoorden en zegswijzen] voorkomen. Binnen het genre van de winti-singi [teksten die fungeren als godsdienstige liederen], bespreek ik met name het Aisa-lied [een subklasse dan wel subgenre, een onderverdeling van de winti-liederen]. Van de z.g. Aisa-liederen bespreek ik weer ééntje, het Loko-lied, waar dit artikel naar is vernoemd.

Wat die termen allemaal precies inhouden, zullen we aan de hand van de analyse van een twee-regelig vers wel merken.

Deze inleiding over het winti-lied, en specifieker: Aisa-lied, met als voorbeeld het Loko-lied, is nodig ten einde achtergrondinformatie te verschaffen:

- uit welke traditie stammen de gedichten annex liederen?
- hoe zijn ze, als ‘orale tekst’ bezien, opgebouwd?
- wat voor ideeën drukken ze uit, met name voor wat de zwarte kultuur betreft?
- binnen welke kontekst funktioneren ze gewoonlijk, enz., enz.?

Ik probeer ze tevens te ontleden in termen van kultuur-mechanismen, een spel van konstanten en variabelen. Met name de konstanten, met een duur woord uitgedrukt: universalia, hebben mijn aandacht, omdat die neerkomen op hetgeen men in elke kultuur terugvindt. Zo kent elke menselijke kultuur, ook die van de moderne westerse gemeenschappen, het brengen van offers, het uitdrukken van relaties tot hogere machten, het uiten van smeekbeden, het uitvoeren van verzoeningsrituelen e.d. Daarbij laat ik zien hoe de z.g. zwarte psalmen funktioneren binnen de kreoolse kultuur van Suriname, maar ook in Nederland, waar tegenwoordig de nodige wintipré's [zeg maar: rituele bijeenkomsten] en festivals voor zwarte muziek - zij het met de nodige aanpassing - worden gehouden.

In de praktijk geeft men als kritikus/podiumartiest op het punt van tekststruktuur dan wel -inhoud (de presentatievorm eveneens) helaas geen of weinig uitleg van zaken en indien dat gebeurt, blijft men te veel steken in het hanteren van vage termen als ‘polyritmische dansmuziek’, ‘godsdienstige teksten’ en dergelijke, hoe goed men het ook bedoelt. Om niet te spreken van het feit dat men als slecht voorgelichte buitenstaander (de leek) al gauw denkt, dat alles in de winti-kultuur gericht zou zijn op het genezen van zieken. Een misvatting van jewelste! Voor hen die raar aankijken tegen ‘het andere’, ‘het vreemde’, kan dit stuk wellicht verhelderend werken. Voor hen die weinig of niets van de kreools-orale traditie van Suriname afweten (ook mensen van Surinaamse origine dus) hoop ik hiermee een stevige portie interesse te wekken, plus nog de koloniaal ingepeperde vrees weg te nemen. In elk geval denk ik met dit alles weer eens de barriére van onwetendheid en onbegrip, zo niet van het vooroordeel, te hebben geslecht.

Last but not least: met dit alles hoop ik dat men zo zoetjesaan meer van Cairo's werk begint te begrijpen, waarmee de interkulturele brug, die ik al jaren probeer te slaan tussen zwart en blank, langzamerhand z'n voltooiing begint te krijgen.

Loko, mi kant'oy/Uit de Negerdiepten

Loko, mi kant'oy is de eerste versregel van een zeer bekend lied, een zwarte psalm, dat als twee-regelig traditioneel vers steeds op twee manieren wordt herhaald [melodisch: hoog en laag, met afwisseling van voorzang en herhaling door het koor].

Eerst kijken we naar het begrip ‘zwarte psalm’, zoals ik dat hanteer. Wat zoiets nou precies inhoudt zullen we in de loop van dit verhaal wel ontdekken. Wat een zwarte psalm - binnen dit verband althans - niet inhoudt zijn de bekende kerkliederen der Hervormde Kerken in Suriname [de Evangelische Broeder Gemeente: E.B.G., de Hern(h)utters]. Deze, van oorsprong kristelijke liederen zijn in de loop der tijd vertaald in het Neger-Engelsch, tegenwoordig het Sranan-Tongo [het Surinaams], vroeger de taal der negerslaven. Zulke liederen, de z.g. (an)soko-psalmen, zijn ingeburgerd in het kreoolse volksleven en worden bepaald niet alleen aangewend voor zaken binnen de kristelijke traditie, als men begrijpt wat ik bedoel.

Maar het gaat mij dus om zwarte psalmen in de zin van: zeer oorspronkelijke negerliederen met een eigen struktuur en deel uitmakend van de alleroudste negertradities. Die struktuur [het twee-regelige vers] vindt men als basisvorm overal in de orale literatuur terug: in de (Spin)verhalen en andere vertellingen [tori], de gezangen [singi], de spreekwoorden [odo], maar ook in de dramatische uitwerking ervan, bijvoorbeeld een eredienst [pré].

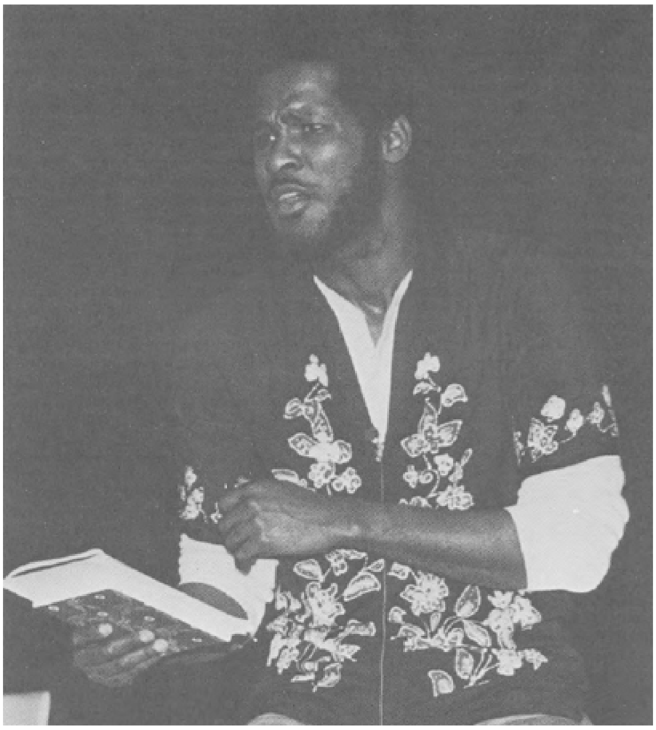
Dit laatste betekent dat men een ritueel op dezelfde wijze indeelt als de gezangen en andere teksten uit datzelfde

ritueel: hoofdstruktuur en alle ingebedde strukturen volgens hetzelfde principe opgebouwd. Er is dus een ‘leidraad’, een ‘wet’, voor elke handeling of uiting die men doet of verricht.

Het orale principe, gedemonstreerd aan de hand van het Loko-lied dat we vervolgens zullen bespreken, komt in hoofdzaak hierop neer:

KERN 1 - Vat je gedachte bondig samen in één versregel, die zo kort mogelijk moet zijn, en wel zo, dat je die in één adem kunt uitspreken. Geef aldus het PROBLEEM te kennen als OORZAAK.

De gedachte moet tevens volgens de elementaire logika zijn uitgedrukt, dat wil zeggen, minimaal in 'n zin met (taalkundig gezien) een onderwerp-gezegde relatie. Als voorbeeld geef ik de zin en versregel: Ik [ONDERWERP] lig geveld [WERKWOORDELIJK GEZEGDE].



Edgar Cairo, foto: Els Kirst

KERN 2 - Vat je gedachte opnieuw en op dezelfde wijze samen. Dit houdt dus in dat je óf het PROBLEEM herhaalt [de indentieke herhaling], óf je geeft een OPLOSSING [de niet-identieke oftewel inverse repetitie]. De oplossing die je aandraagt is dus, logisch gezien, een GEVOLG.

We zien dus, dat elke kreools-orale tekst gebaseerd is op primaire logika: OORZAAK-GEVOLG of PROBLEEM-OPLOSSING. Het is (technisch gezien) precies hetzelfde, maar het eerste is vanuit de logika gedefinieerd en het tweede vanuit de semantiek, de betekenisleer.

In wezen gaat het om slechts één ding: de grammatika van het menselijk gedrag. Anders gezegd: alles wat men doet komt neer op het individu, die ten opzichte van zijn werkelijkheid [de wereld om hem heen] om te kunnen leven een aantal basishandelingen verricht.

Niet voor niets schrijf ik PROBLEEM en OPLOSSING

in hoofdletters. Het zijn zogeheten analytische kategorieën.

Uit de hoofdregel, het basisprincipe van het hanteren van twee kernen in de vorm van (identieke en niet-identieke) herhaling, dus de z.g. PROBLEEM-OPLOSSINGstruktuur, volgt, dat wanneer een tekst langer is dan twee zinnen [regel, versregels], het geheel automatisch wordt herhaald.

Een tekst met vier regels geeft dan te zien:

[de eerste twee versregels]
PROBLEEM-OPLOSSING
versus
[de laatste twee versregels]
PROBLEEM-OPLOSSING

Maar ook een drie-regelige tekst is aldus mogelijk: PROBLEEM en PROBLEEM [samen dus het HOOFDPROBLEEM] versus OPLOSSING.

Wie aldus een lange tekst heeft, bijvoorbeeld een lang gedicht of een heel verhaal, 'kapt' dit aan stukjes tot een reeks, een ketting vol schakels die elk één en dezelfde grondstruktuur hebben, n.l. die van PROBLEEM-OPLOSSING.

Dit verklaart waarom - om het voor het gemak maar bij de orale powesie te houden - de orale gezangen nooit lang zijn. Wie maar één statement wil maken kiest één lied [een PROBLEEM-OPLOSSING-kombinatie]. Deze heeft de mogelijkheid tot het voortdurend herhalen van zo'n twee-regelige tekst (met subtiele variaties), hetgeen men ook bij bij de winti-zang aantreft.

Wie een ingewikkeld verhaal wil vertellen, kiest voor een serie liederen en bouwt aldus een 'verhaal' op uit een serie afgeronde deeltjes. Deze techniek staat toe, dat er steeds een andere voorzanger(es) op het voorafgaande ingaat met een nieuwe liedtekst. Zo draagt ieder bij aan het totaalgebeuren en houdt men de vaart erin. Tevens wordt de 'totaalvertelling' een gemeenschappelijk produkt, waar iedere deelnemer, naar eigen behoefte, een wending aan heeft kunnen geven. Zo kan ieder zijn ziel en zaligheid erin leggen.

Dit houdt in, dat er voor iedere persoon binnen de algemene struktuur (de lijn van het gebeuren) verschillende opties zijn in liedkeuze. Dit houdt tevens in, dat men binnen bepaalde grenzen qua (lied)keus en presentatie (aankleding, zang, dans en beweging) gebonden is.

Zo kan men niet een lied beginnen dat bedoeld is om een geest of god te laten vertrekken, zolang die niet eerst is aangeroepen (opgeroepen) en vereerd. Er is dus ook nog een volgorde. Daarvoor heeft men dan ook met een traditie te maken.

Kort gezegd krijgt men met het volgende handelingsverloop (binnen een deel van de ceremonie, bijv. binnen het openingsgedeelte) te maken:

A - Openingsliederen van de gehele ceremonie: keuze tussen liederen van groep I, de algemene welkomstliederen.

B - Oproep/komst/introduktie v.e. godheid: keuze tussen liederen groep II: de opties zijn lied 1, 2, 3 enz. uit een groot assortiment van eenzelfde soort, de tweede kategorie, de liederen die een specifieke oproep bevatten.

C - Eerbetuiging aan de geest of godheid: keuze tussen liederen groep III: de opties zijn lied 5, 6, 7, enz. uit een assortiment van een derde soort, de liederen die een speciale godheid of een geest (Spirit) eren.

D - Uitgeleide/vertrek v.e. geest of godheid: keuze tussen liederen groep IV: de opties zijn lied 1, 5, 8, 12 enz. uit het assortiment van de vierde soort, liederen die bedoeld zijn om een speciale godheid of geest uitgeleide te doen.

E - Herhaal eventueel de reeks B, C, D naar gelang de geesten of godheden die je wilt oproepen, eren en uitleiden (in de hiërarchische volgorde die bij hen past). Vanwege de beperktheid van een openingsceremonie kun je niet alle godheden, goden of geesten aanroepen en vereren. Je kunt dus niet verder gaan dan tot bijv. groep VIII of IX.

F - Sluitingsliederen voor wat betreft het openingsgedeelte van de ceremonie. Kies eveneens uit een aantal van bijv. groep X, de liederen ter algemene afsluiting van dit onderdeel.

Uiteraard heeft de orale verteltechniek [het hanteren van tekststrukturen binnen een handelingsverloop] veel meer te bieden en is de zaak uiterst kompleks, maar in dit kader laat ik het voorlopig hierbij en verwijs en passant naar mijn studie, *Krioro Fa*?, evenals naar mijn boek *Lelu! Lelu!/Het Lied der Vervreemding* [verzamelde powesie van Edgar Cairo. In de Knipscheer, Haarlem 1984]. Zowel in het begin daarvan, als in een speciaal hoofdstuk, is er uitgebreide studie verricht van het 'orale materiaal'.

Nu dus terug naar de titel van dit artikel, de eerste versregel uit een lied, waarin het woord Loko voorkomt. Deze eerste zin vormt het stellen van het PROBLEEM door degene die aan het woord is (zanger of zangeres). Loko is een godheid, een 'wezenskracht', een mentale figuur, een mannelijke geest dan wel god, die tegelijk de boodschapper is van Aisa, de Aardgodin. De god Loko is dus zoiets als Hermes, die in de Griekse mythologie vanaf de heilige berg Olympus naar de aarde daalt, teneinde opdrachten uit te voeren. Loko is naar de betekenis zoiets als De Hand Gods. Maar hij is dus de 'mannelijke kracht', evenwaardig aan de 'vrouwelijke kracht', waarvan hij de 'echtgenoot' is. Het gaat om het evenwicht in het godsbeeld. De opperkracht, het regerende echtpaar, is dus zowel mannelijk als vrouwelijk. Een totaal ander kultuurbeeld dan bij het (oude) kristendom, alwaar alles wat heerste per se een man moest zijn!

Ik durf te stellen - en dat is geen slag in de lucht - dat Loko's komst dezelfde intentie heeft als 'de komst van Kristus' naar de aarde: hij vervult overduidelijk de funktie van Verlosser. Dat niet alleen, hij is de 'buikzoon' van god, waarmee de innigste verwantschap is aangegeven. Voor de oude kristenen liep dat in vaderlijke lijn, vandaar dat god absoluut geen vrouw zond, of dat die zelfs niet naast hem kon staan! Om het evenwicht te bewaren stond daar... juist ja, de Heilige Geest.

En was dat niet naar funktie precies hetzelfde als de 'Oerscheppingkracht'? De 'Drager van de Oerbuik' dus! Precies datgene wat de neger onder Aisa verstaat!

In de uit Afrika stammende kreoolse leer van Suriname (denk aan datgene wat de bosnegers behouden hebben) is juist de vrouw, de moeder degene die de verwantschap rechtstreeks voortzet! Haar kinderen behoren tot háár familie. Zij is de drager van de 'buik', de stamboom. Geen wonder dat het Aisa is die Loko zendt en niet andersom. Maar de intentie is dus precies dezelfde als bij het kristendom: (de) god zendt het meest essentiële van zichzelf, zijn hoogste representant, 'het buikkind' ofwel 'de buikzoon' als vertegenwoordiger van het ouderlijk gezag des hemels (man/vrouw), of deze figuur nu Kristus danwel Loko heet.

De nadere uitwerking is per kultuur dan wel geloof totaal anders, maar, kultuurhistorisch gezien, wel verklaarbaar. Dit zal ongetwijfeld velen te ver gaan! Weg met die afgoderij! Maar we leren nu eens eindelijk met andere ogen naar iets te kijken wat door en door verketterd is en daarom zo verschikkelijk onbegrepen is gebleven! Loko is echter niet alleen de echtgenoot van de Aardmoeder Aisa, die voor boodschapper dan wel voetknecht of loopjongen - of, wat deftiger uitgedrukt: gezant - speelt. Hij kan ook zelfstandig helpen, precies zoals een staatshoofd een bondgenoot stuurt om een netelige diplomatieke kwestie uit de weg te ruimen. Hij beschikt over 'hemelse' volmachten.

Men denke in profane zin aan een regeringsgezant, een afgevaardigde van het wettelijke gezag. In religieuze zin is Loko een soort aartsengel. De vergelijking met engel Gabriel of Michael dringt zich, voor wat betreft het katholicisme, op. Wel kunnen we zeggen dat 'hij' in elk geval de funktie uitoefent van 'medium'.

We zien dus de orale grondwet qua tekstinhoud verrijkt met de struktuur:

PROBLEEM-MEDIUM-OPLOSSING

Anders uitgedrukt:

[De ik-figuur] + [de Hand Gods] + [God zelve]

De twee-eenheid is een schijnbare drie-eenheid geworden. Maar schijn bedriegt, want het ging toch - volgens de orale grondwet - altijd om twee? Welnu, de 'grondwet' zegt óók, dat de twee KERNEN ofwel basiselementen, altijd op één of andere, logische, wijze verbonden worden met een derde, afwijkend element.

In dit geval is het de funktie van het MEDIUM ['de Hand Gods'].

Loko, mi kant'oy betekent letterlijk: Loko, ik ben geveld. Het betekent ook: ik ben uit mijn evenwicht geraakt, ik wankel, ik ben gekanteld, ik lig knock-out, enz. Het is de aanhef van een zeer bekend winti-lied, een lied uit de kreools-orale traditie van Suriname.

Let op de grammatikale struktuur van die ene versregel: 2 × 2 lettergrepen + 1 slot-lettergreep, die als derde element volgens het orale principe anders is (en zijn moet) dan de eerste twee groepen.

We tellen: Lo-ko (2) + mi kant' (2) + oy (1).

De tweede versregel ['Moge de Aardgodin Aisa mij haar gezant te hulp sturen!'] is een verdubbeling en bestaat zelf weer uit twee elementen ['Aisa stuurt de gezant' en 'de gezant helpt mij overeind']:

A: [Ai-sa (2) + sen' (1) + en-boi (2)]
B: [Kon (1) + o-po (2) + mi-o(y) (2)]

Dus zien we op het nivo van lettergrepen het lied als volgt:

Regel één: 2,2,1 [PROBLEEM]
Versus
Regel twee: 2,1,2 + 1,2,2 [OPLOSSING].

Wat een variatie! Optimaal gebruik van mathematische mogelijkheden! En dat alleen al op het nivo van lettergrepen! We hebben het niet eens over melodische, ritmische en vele andere variatiemogelijkheden! De analyse kan zelfs grondiger i.v.m. [de komst van de Hand Gods] versus [wat die uitvoert]! Er is zelfs nóg een dubbele onderliggende struktuur [ik-neer] versus [ik-omhoog], herhaald in de vorm van [mens-beneden] versus [god-boven]. Ofwel [lagere macht] versus [hogere macht] en tegelijk [Wereld van (dag)Licht] versus [Wereld van Duisternis (mystiek)].

Wie zei ook weer dat daar geen sprake was van ‘kunst’...! Een lied, als 'n glazende parel!

De tweede versregel van het lied [een dubbele regel, trouwens!] luidt, normaal geschreven, als volgt: Aisa sen' en boi kon opo mi-oy. En dat betekent: Aardgodin Aisa heeft haar helper gestuurd om mij weer overeind te krijgen.

Het moet eigenlijk in de modus irrealis vertaald worden, dus dat het een wens of mogelijkheid, een modaliteit, uitdrukt:

Moge de Aardgodin mij haar gezant sturen!
[Opdat hij mij overeind helpe!]

Het gaat ook in wezen om de uitdrukking van een (religieus) verlangen. Of, wat bombastisch, maar klassieker uitgedrukt:

O, dat de Aardgodin haar hemelse gezant ons zende!

Begint men niet alreeds te denken aan de powesie van bijvoorbeeld Vondel, die het heeft over ‘Het hemelse Gericht’ en zijn ‘benauwde veste’?

Maar Aisa is niet hemels: zij is aards [letterlijk: grondgodin] en tegelijk onaards [een Spirit]. Haar status is dus dubbelzinnig.

Het lied van Loko, de representant gods, luidt in z'n geheel als volgt:

Loko, mi kant'oy!
Aisa sen' en boi kon opo mi-o!

Loko, ik lig bestaansgeveld!
O, Aardgodin, uw Helper steune mij!

Het gaat om een vertaling in twee versregels, want de roep om ondersteuning is in feite een roep om overeind te worden geholpen. Ik heb daarom in de eerste regel niet gezegd: ik lig geveld, ter aarde!

Dat is letterlijk, maar ook figuurlijk het geval. Nu komen we op een elementair onderdeel van de orale traditie: elke uiting moet dubbelzinnig zijn, voor meer dan één betekenis vatbaar. Aldus krijgt men een verdubbeling van betekenis:

PROBLEEM
letterlijk + figuurlijk
versus
OPLOSSING
letterlijk + figuurlijk

De plaats van dit lied in het canon van zo'n winti-pré, zeg maar: z'n traditionele eredienst, is van groot belang. Het lied behoort tot de openingsceremonie, waarbij de ‘elementaire krachten’ van dit aardse bestaan en tegelijk de goddelijke krachten in en buiten ons, worden geëerd. Aisa is in dit verband gezien dus meer een elementaire bestaansgodin, meer ‘de Moeder van het Bewustzijn’ dan dat zij de ‘Moeder van de Schepping’ zou zijn. Want daarvoor is er weer een andere god, Anana Kediampo, de ‘Oer-ouder’, die boven alle goden/geesten staat. Maar dat is, geloof ik, een modernisme, dat ontstaan is dank zij het hernieuwde kontakt tussen de zwarten in Suriname en die in Afrika: men gaat bepaalde dingen ‘herontdekken’ en overnemen, zoals bijv. het feit dat men in West-Afrika een oppergod kent (en dus moet men in de winti iets soortgelijks hebben). Ook speelt de invloed van het kristendom een rol: als bijbelminnende kristen heb je een oppergod, dus ‘moet’ je in de winti-leer ook een oppergod kennen, anders is het niet goed.

Door het achteraf erkennen van een hoogste, hemelse god, wordt de situatie geschapen, die de mensen in staat stelt datgene wat zij als winti-afgoderij zien alsnog te kunnen bedrijven naar eer en geweten: men erkent immers het fundament van de bijbel, het bestaan van een grote god. De rest zou zich dan afspelen op het vlak van de kulturele identiteit. Een mooie vluchtweg! Hiermee geef ik tevens aan, dat heel veel mensen die door en door gekerstend zijn, toch niet afzien van ‘winti-dinges’. Dat heet syncretisme, het samengaan tussen twee of meer religies. Over de Aardgodin straks meer. Nu dus, het begin van de eredienst. Dit openingsgebeuren heet: prisi-dotin. Letterlijk vertaald: de grond, de lokatie waar men de eredienst houdt, wordt geëerd [‘Come and please the gods of this ground’]. Eerst wordt de hoofdgodin aangeroepen, respektievelijk bezongen. Dat gebeurt in de liederen aan Aisa zelf.

Dan komt zo'n lied over haar afgezant. En dan volgen de liederen aan alle mogelijke gron-winti, aan al de geesten, goden en godskrachten, die bij dat specifieke geografische terrein horen, zoals bijvoorbeeld de Leba, de ‘Wegbewaker’. Een Spirit die de weg naar de plantage bewaakt! Het is er maar één uit een reeks. Deze liederen (gericht tot de grondgeesten) behoren eveneens tot het openingsgedeelte, de prisi-doti dus.

Merk op dat men normaliter spreekt van grond-goden en deze betekenis letterlijk aan de aardse grond verbindt. Ik denk dat de volksetymologie, dus dat men achteraf iets op een bepaalde wijze opvat en gaat denken dat het oorspronkelijk ook hetzelfde betekende, hierin een te grote rol speelt.

Grondgoden zijn inderdaad nogal aards, bijna letterlijk ‘bodems’ in de zin van bij-dat-stukje-grond-behorend, een soort ‘autochtonen’ dus. Maar zij hebben daarnaast een veel diepere betekenis, waarop ik straks terug kom. Ik wijs alvast op het feit dat voor de z.g. ‘natuurmens’ of mens met ‘natuurgeloof’, in ons geval de ‘winti-mens’ er slechts de zichtbare dan wel onzichtbare wereld bestaat en geen aparte ‘hemel’ zoals in het kristelijk geloof. Dit heeft konsekwenties, zoals we zullen zien, voor de beschouwing ten aanzien van een ‘hemelse oppergod’ of iets dergelijks. De grond waarop men de eredienst houdt speelt uiteraard een eminente rol, maar het gaat tegelijk ook om alle grond.

Aisa is dus niet alleen een grond-godin, maar ook een grond-vestigende godin, dus ‘te maken hebbend met de buik van de roots’, om het eens modern te zeggen. Ik zou haar dus ‘Negernavelgodin’ kunnen noemen, of zelfs ‘Oermoeder-Spirit’, hetgeen ze ook is, náást het feit dat ze de Hoofdspirit is van een bepaalde lokatie. Haar

plaatsing is dus ook al dubbelzinnig [naast haar funktie, haar status, en zoals men inmiddels begrijpt: haar betekenis].

Nu rijst de vraag: hoe komt het dat men zich in de openingsceremonie eerst richt tot de plaatselijke godin, inklusief de plaatselijke Aisa? Wanneer we praten over Aisa en Loko (ik beperk mij tot die twee, teneinde het betoog zo simpel mogelijk te houden), dan hebben we het in wezen over een soort goden. Het zijn als het ware stamhoofden van een geestelijk geslacht. Vertalers maken gedurig de fout om Aisa zomaar te vertalen in Aardmoeder of Aardgodin, zonder erbij te vermelden dat het gaat om een primaatsfunktie: een godheid die aan het hoofd staat van een keten. Men moet het kultureel gezien zo vertalen: stel dat Zeus bij de Grieken de oppergod was. Dan betekent het dat voor elk eiland (en het zijn er vele!) men een andere Zeus in het hoofd had!

Naar het moderne Europa toe vertalend, kan men het beste een voorbeeld uit de moderne psychiatrie gebruiken: wanneer een psychiater [lees: een medicijnman] een patiënt benadert en een psychoanalyse wil uitvoeren, dan kan hij niet tot diens diepste wezen doordringen, zonder te beginnen met een eenvoudig gesprek (het openen van de weg naar de geestesdiepte). Aldus dient hij het normale bewustzijn van de patiënt aan te pakken, waarna hij steeds dieper gaat. Hij volgt als het ware een specifieke hierarchie, moet allerlei hindernissen [zelfbeschermingsmechanismen van het individu] passeren dan wel overwinnen, en zal proberen om uiteindelijk de diepste roerselen van de patiënt te ontleden in ‘kompleksen’ of iets dergelijks.

Het geestelijke terrein van de patiënt wordt aldus in entiteiten, begripseenheden ingedeeld, benoemd en benaderd. Maar, er is niet zomaar een willekeurige volgorde! Op een soortgelijke wijze kan men bij de winti ook een hierarchie van ‘persoonlijkheden’ [Spirits als entiteiten] ontdekken.

Terug naar het winti-gebeuren. Elke gemeenschap (een klein dorp of plantage) heeft personen die gerelateerd zijn, aan een bepaalde bere, een bepaald geslacht. Soms zijn er hele clans met hun eigen, uit Afrika meegebrachte, clan-goden. (Dit alles naast de lokaal, historisch, door verwantschap of anderszins verworvene, want een ‘geest’ kan zich zomaar tot iemand aangetrokken voelen en zich in diens ‘stal’ voegen, of men kan behekst worden en aldus een ekstra ‘geest’ in huis krijgen.)

Het is eigenlijk precies... juist ja: net als in de mensenwereld, een dorp met vaste bewoners, vaste leefpatronen, waar men gaat en komt. En waar vreemdelingen zich aan toevoegen of bewoners voorgoed vertrekken. Zo'n clan-godin kan een Aisa-winti zijn, hetgeen wil zeggen,

dat ze de dominerende Spirit op die en die lokatie van die en die clan is. Elke plaats, elk dorp of gehucht, heeft een lokale geest als ‘opperhoofd’, een lokale Aisa. In wezen gaat het dus om een metafoor, een stuk religieuze en tegelijk filosofische ‘beeldspraak’, waarin de gemeenschap haar voornaamste bestaanskrachten in de vorm van goden dan wel geesten eert.

De hiërarchie van de funkties in de menselijke gemeenschap worden in de godsdienstige wereld gereflekteerd. Met andere woorden: er is ook bij de geesten een hoogste baas of bazin, een helper (lakei, heraut), een boosdoener, een wegbewaker, enz. Omdat het gaat om leefgemeenschappen (mensen) die letterlijk op de grond leven, eert men aldus uit de vier elementen [grond, lucht, water, bos] het eerst de grond. Vandaar dat in de winti-ceremonie de grondgoden [Aisa enz.] het eerst aan bod komen.

Gron-winti, letterlijk: goden van de aardse grond, lokale aardgoden, zijn dus ook ‘grondvestigende geesten/goden van een gemeenschap’. Niet alleen vormen alle goden te zamen - en zeker die van de grond, de plantage - een ‘geestelijke gemeenschap’ voor de mens; ze vormen een ‘lokatie, een basis’, waar de lucht-, water- en bosgoden bij wijze van ‘allochtonen’ kunnen arriveren.

En de plek der geesten, waar de ceremonie wordt gehouden, moet aldus worden goedgestemd [de geesten ter plaatse zelf dus], niet alleen voor de mens ten opzichte van andere, erbij komende aard- en andere goden/geesten, maar ook moeten de ter plaatse verkerende aardgoden gezamenlijk de rest [uit de lucht, het bos en het water] willen ontvangen!

Het zijn immers gasten van de eredienst!

Wat het verhaal ietwat ingewikkeld maakt, is, dat de goden dan wel geesten zich in pantheons [aarde, lucht, water, bos] bevinden, maar tegelijk zijn zij een reflektie van ons innerlijke leven, en dus zijn ze zowel in als buiten ons.

De openingsceremonie houdt dus een ‘verering’ in van de huidige geestesgesteldheid van de gemeenschap. Men denke aan de psychiater waar ik over sprak: deze wil over de jeugd van de patiënt iets weten, maar moet hem/haar eerst op zijn/haar gemak stellen. Dan is als het ware een begingesprek onder vier ogen, met het respekt tonen voor de huidige persoonlijkheid die de patiënt als volwassen individu vormt. Pas in een later stadium zal de patiënt zijn/haar diepste zieleroerselen op tafel leggen. Maar, wat ook telt: reeds bij het eerste konsult spreekt de patiënt als individu met 'n ziel, ook al geeft hij/zij deze nog niet bloot.

De openingsliederen, met name dit lied over Loko, hebben meerdere funkties tegelijk. Zij zijn behalve vererend [elkaar en de goden groeten, eer betuigen, kontakt maken, saamhorigheidsgevoel uitdrukken] ook verkennend [het kollektieve bewustzijn oproepend: mensen, wees er met je hele geest bij betrokken]. Zij brengen verre goden in de sfeer van het gebeuren, roepen ze alvast nabij. Tevens zijn zij duidend: wat is er aan de hand met onze gemeenschap? Het is net als met de ouverture in een opera: de hele partituur, het muziekstuk, wordt in essentie aan het begin weergegeven. Men begint de smaak te proeven, de kleur ervan te zien. Is het een stuk in mineur, dan hoor je dat al aankomen. De geest (het menselijk bewustzijn) en de geesten (Spirits) worden alvast voorbereid op de specifieke soort eredienst of het ritueel dat gaat komen. Preparatie dus.

Maar op de eerste plaats zijn de pris'doti liederen zelfbevestigend: ‘Ik zing, dus ik besta!’ Vanuit het kollektieve bewustzijn [‘Wij, kinderen van Aisa, de Moeder

van de Oerbuik en het Oergevoel, wij spreken'] wordt de bestaanswaarde van het individu ['Ik ben niet alleen, ook al heb ik mijn noden. Ook al lig ik geveld, ik heb een hogere macht, een Oerouder en Oermoeder die mij altijd doet overleven!']

Dit verklaart tevens mijn versregel in één der zelfgemaakte en sterk door de traditie beïnvloede zwarte psalmen uit dit artikel die we straks zullen lezen, waarin gezongen wordt: 'Van het universum (ben ik) een wees.' Het is de wezensgedachte die normaliter in dit soort liederen wordt uitgedrukt, welke ik gebruikte. En ook al heeft een wees gewoonlijk juist geen ouder, het gaat om een roep tot goddelijke bezieling en een oproep tot het horen van de menselijke stem (de literaire truuk). Genoemde psalm, Awese/Wees, begint dan ook met: Awese bar'o, ye... ye.../Stem hoorde ik, stem van de godskracht in het woudengroot.

Dus wordt er in feite gezegd: 'Hoor mij, o godskracht, waarvan ik de stem hoorde!' De ziel als echo van het godenwoord. De ik-persoon gedefinieerd door het aanhalen van de stem gods in het ondefinieerbare van de (oer)wereld ofwel universum: 'het woudengroot'. De mens naar de gelijkenis van de god geschapen, in evenbeeld en... evenwoord! Zoals men de god hoort, wil men door de god 'teruggehoord' worden. De tekst heeft, zowel naar vorm als inhoud, de spiegelbeeld-struktuur, hetgeen wil zeggen, dat op een gegeven ogenblik (bijv. na een versregel) het voorafgaande op de één of andere, identieke wijze, wordt herhaald. Aldus geeft men te kennen, altijd wel de hogere macht als aanspreekbare ouder te hebben, hoe alleen of eenzaam men op deze wereld lijken mag: men kan zich altijd op de god als hogere vader of moeder verlaten. Dat is trouwens de basisfunktie van 'de god' binnen elke kultuur.

Wie zei ook weer dat deze teksten heidens waren en barbaars...! Een psalm als uit het hart van het kristendom gegrepen!

Niet alle Aisa-liederen worden tegelijk gebracht. Er is, per eredienst, een noodzakelijke keuze die gemaakt wordt. Dit geldt ook voor de andere (aard)goden dan wel (-)geesten. Het Loko-lied zelf is een z.g. tweeregelig vers, dat met de nodige [muzikale] variaties steeds opnieuw wordt herhaald. Het beginsel van die orale kultuur is juist: je zo kort en krachtig als het maar kan te uiten, en tegelijk de dingen zo artistiek en fundamenteel als mogelijk te zeggen.

Bovendien konden vroeger de teksten niet worden opgeschreven. Sowieso geldt voor elke kultuur, waarin de powesie, het recht op een eigen versvorm, kompleet met eigen vormen van 'rijm', sierende aanhangels e.d. [Zie de uitgebreide inleiding van *Lelu! Lelu!* voor de rijmtechniek van het kreools-orale vers].

Ik zeg dit alles niet zonder reden. Omdat het negerlied natuurlijk niet als een rederlijkers rijmpje in het gehoor van de koloniaal uitpakte, geen grote lappen tekst bevatte, enz., heette het vroeger ‘onzinnig’, ‘oppervlakkig’, ‘barbaars’ en ‘afgodisch’. Gelukkig weten wij van deze tijd wel hoe wij naar zoiets kunnen kijken en luisteren: wel kritisch, maar zonder behept te zijn met al die ouwerwets-koloniale vooroordelen, met name over zulke ‘primitieve’ verzen. Het is immers overal ter wereld de menselijke geest die, vanuit de diepste diepten, de allerdiepste zeggingskracht weet op te brengen, teneinde een gewillig oor te vinden bij het goddelijke en het allerhoogste.

Samenvattend zeg ik dit: we zien dat achter die ene versregel, die de titel vormt van dit artikel, een hele ceremoniële dan wel rituele wereld schuilgaat. Meer nog: het gaat om het elementair uitdrukken van patronen in de menselijke geest, om basiskonsepten [kernen, entiteiten] waarmee men het bestaansprobleem oplost en gedrags-procedures [hiërarchische opeenvolgingen, dus: welke geest of godheid eerst en wie volgt daarna], het volgen van vaste patronen in de menselijke handeling volgens de elementaire logika.

Naar de invulling in de winti-eredienst pakt men alles specifiek-kreools aan. Maar het gaat in wezen om universele zaken: zo handelt de mens in principe overal ter wereld, er is geen andere levensweg.

Daarmee heb ik aangegeven dat er geen fundamenteel verschil bestaat tussen de kreoolse kultuur [de zwarte kultuur van Suriname] en... de Europese [Nederlandse], ook al is de uiterlijke vorm, de manier waarop de dingen worden aangepakt, naar buiten toe zo verschillend, dat ik denk, dat men de dingen eerder met het hart begrijpen zal dan met het hoofd. Misschien is dát wel de oplossing voor het overdrachtsprobleem van de ene kultuur naar de andere!

Besluitend kom ik tot het voornaamste van deze algemene inleiding: *Loko, mi kant'oy* is vertaald met *Uit de Negerdiepten.* Dit is een rechtstreekse verwijzing naar de bekende kristelijke psalmen.

Het lied van Loko drukt precies hetzelfde uit als Vanuit de diepten, o Heer, enz. Inmiddels begrijpen we de zeggingskracht van zo'n kreools lied ten volle. En waren dit niet de ‘barbaarsch-afgodische’ gezangen van de godsvervloekte Chamskinderen...?

Geen wonder dat de meeste zwarten zelf nog steeds niet de volle diepte van hun eigen orale teksten durven in te zien, laat staan te onderzoeken!

Geen wonder ook dat ik de titel vertaald heb met: *Uit de Negerdiepten.* Het gaat primair om zaken betreffende mij als individu uit de negerkultuur. Ik druk niet alleen mijn persoonlijk gevoel [het in de verdrukking zijn] ermee uit. Het ik-geveld wordt door het hanteren van de zwarte psalm als uitingsvorm automatisch veralgemeniseerd tot een wij-geveld. Het gehanteerde vers vertelt immers ook over mijn kultuur [negerkultuur koloniaal-geveld]. Maar uiteindelijk en in de breedste zin gaat het om ons allen: de mens in z'n benauwenis, het menselijk ikgeveld.

Zulks poneer ik, in de overtuiging dat iedereen, ook de witte mens, zich kan vinden in deze fundamentele uiting van de mens die z'n god vanuit het diepste lijden vraagt om hulp in nood, hetzij direkt, hetzij indirekt [via boodschapper]. Het grondlied van het menselijkste lijden! Voorwaar, een zwarte psalm, waaruit geproefd: het zout der oudste tijden!

Edgar Cairo
Zwarte psalmen

zwarte psalm I
Magie

Als het kruid van de oude magie, o magie!
Als het kruid van de oude magie wil ik zijn:

O, een brouwsel van leven, maar dan, vol geheim,
in het bekken vergaard, dat de ziel ons verschaft
en doorweekt van de wateren van vreugde en pijn.

O, een brouwsel van 't woord, uit 't lied,
wil ik zijn, dat men zingt, voor de dans,
rond het vuur in de rei van het razend getij.

Om het kruid der magie in de kuip van uw schoot
is de wereld mijn huis, is de dag mijn verblijf,
op de hand van de almacht waar de aarde in rust.

Naar de cadans van mijn volk vloeit mijn stroom,
in de tijd, en ik weet waar de zon om bemint:
't heelal van 't verstand dat de waarheid verkent.

O, mijn hart gist naar de kracht van 't levensgeheim.

zwarte psalm II
Awese/schreeuw

W'Awese bar'o... ye, yey!

W'Awese bar'o,
na de mi de mi yer'oy!
W'Awese bar'o,
na tan mi tan mi d'o!

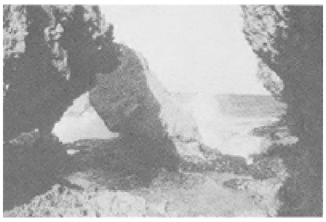
Stem hoorde ik,
stem van de godskracht
in het woudengroot.
Waarheen zal ik mij wenden,
neger-*oy...?*

Schreeuw ben ik,
niets dan mensenschreeuw,
met het mes van de dood
op de strot van mijn zang
en de glans van 't licht
in mijn leven.

Schreeuw ben ik,
in de baring van de levensdrang;
slechts een woord op de tong

van 't hemelrood,
van 't universum een wees,
voor 't gehoor de geweldkracht
die daverend stroomt.

He, mi Awese, yu de bar'o!
Ho, na yere mi de mi yer'o!
He, mi Awese, yu de bar'o!
Ho, na yere mi de yer'oy!



zwarte psalm III
Some'langa

Some'langa mi ben wan kon,
mi agida,
someni langa mi ben wani kon.

Na dungru hori mi-oy!
Na pasi kori mi-oy

Kaba na de mi de,
Krafuma bro wan tutu-oy,
some'langa mi ben wani kon!

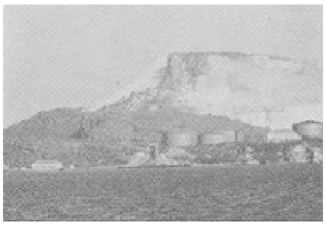
zwarte psalm III (vertaling)
't Verlangen

't Verlangen kwelde mij
de tempel van uw geestdom
te betreden. Zie: ik kwam,
vertrokken uit het Wouden-ver.

Maar 't Duister sperde mij
de Weg der Wegen,
misleidde mij, kluisterde mij
ginds aan 't Schaduwleven.

Toen hoorde ik de kreet der kreten:
Schreeuw van 't Bevlogen Leven,
Godendrum, slaande het uur
der duistere Godenjacht!

Vervulde Droom, ik ben uw Heden!



zwarte psalm IV

De mensenziel als 'n vogel,
op de vlucht geslagen
door het geschiedenisgeweld

Kerere/vogel vol duisternis

Kerere...
Ka-kuda-ka', kerere...
He... m' taki kerere...
Ka-kuda-ka', kerere...
He... m' taki kerere...

Songomani songo...
He... m' taki kerere...

Schaduw in weke vlucht...
He... m' taki kerere...
Vogel vol duisternis...
He... m' taki kerere...

Blind van verbijsterd licht...
Vlucht naar het hoger zicht...
He... m' taki kerere...
He... m' taki kerere...

Schaduw in vlucht!

Kokoro! Kromanti-vogel!
Vogel van strijd en tijd
en van bewustzijn-*ooy*!

Yeh-hmmm, yere mi-oy!
mBa, yere mi:
hoor mij-*ooy*! Hoor mij,
flamingo van de levensspirit,
ziel van gevleugelde waarheden,
o, zonzonne-vogel
waarvan 't hart de ritmen drumt
van ons gevederd liefdesrood!

He... m' taki kerere!
He... m' taki kerere!

Laat niet de wereld t'rug-
draaien om 's werelds as:
de wiek der geschiedenis
klappert en stijgt wellicht
met ons bestaan:
vogel die gaande is.

He... m' taki kerere!
M' taki kerere!

Hoor: ons verzwaard gewicht
- dankzij 't gekweld bestaan,
zwaarder dan zwaartekrachtt -
houdt ons genadeloos
hier op de aard gedrukt.

Songomani... songo...
He... m' taki kerere...

Wandaden zonder tal
kerven uit mensennaam
eeuwen en eeuwen lang
ons de geworden pijn
van een betraand heelal
diep in het schedelveld.

Songomani songo...
He... m' taki kerere...

Ergens in ons is er
plaats voor een blauwe lucht:
poel van de helderheid...
waarin de bloem van 't licht
eenzaam gedijen kan.

He... m' taki kerere!

Ver wijkt de mist des doods...
Naakt en ontwaakt, de hoop.
Vlug wentelt dag en blinkt...

Vo-vogel, kom, keer terug!

Songomani songo...
He... m' taki kerere...
He... m' taki kerere...

Aye-aye-aye-he...
Awawawe-aye...

He... m' take kerere...
He... m' taki kerere...

Trudi Guda
Sye! Arki tori!
De verhalen van Aleks de Drie

Aleks de Drie had, zoals hij zelf vaak zei, ‘onthouvermogen en liefde en respect voor bigisma.’ Dit waren eigenschappen die hem in staat hebben gesteld een belangrijk cultureel testament na te laten. Een gesproken nalatenschap, die een gave impressie geeft van de creoolse cultuur, d.w.z. de cultuur van de slaven op de plantages, van de slaven en vrije negers in de Stad, en van hun nakomelingen in Paramaribo en elders.

Deze cultuur wordt door vakmensen tegenwoordig wel genoemd ‘plantagecreoolse cultuur’, een benaming die de ontwikkeling ervan binnen de slavengemeenschappen op de plantages benadrukt. Ik heb echter gekozen voor de aanduiding creoolse cultuur omdat deze, ruimte latend voor verschillen naar plaats en tijd, de continuïteit van de slavencultuur onderstreept. En omdat het een in de gemeenschap zelf gegroeide en geaccepteerde benaming is, die geen misverstanden wekt en daarom m.i. in zijn algemeenheid niet hoeft te worden vervangen.

Aleks de Drie's gesproken teksten raken vele aspecten van deze cultuur: werk- en leefomstandigheden, kledingen voedingsgewoonten, liederen, dansen, spelen, gebeden, goden en rituelen en zijn behalve om de veelzijdigheid van informatie ook belangrijk omdat ze een uitgebreide staalkaart geven van de slaventaal, het sranan- of nengretongo.

Hetgeen zijn teksten daarnaast bijzonder boeiend maakt, is het feit dat Aleks de Drie een begaafd presentator was, een artiest, een woordkunstenaar, om in moderne vaktermen te spreken, een buitengewoon ‘performer.’

Zelf noemde hij zich ‘een zanger van formaat.’ Hij was in eigen kring vooral bekend als kenner van banya, een oude lied- en dansvorm tegenwoordig nog slechts uitgevoerd binnen religieus verband, voornamelijk voor het contact met de overleden voorouders. Daarnaast was hij ook anansitoripreyman. De anasitoriprey is een andere vorm van ceremonieel contact met de voorouders, echter minder algemeen voorkomend dan banya.

Aleks de Drie's kwaliteiten als verteller vielen de onderzoekers Voorhoeve en Van Renselaar, die aan het eind van de jaren vijftig onderzoek deden naar de verhalenschat onder de creolen, zozeer op dat ze hem aanduiden als ‘naar hun mening in Paramaribo ongeëvenaard als verteller.’

Door zijn dagelijkse vertelprogramma op Radio SRS kreeg hij in de jaren zeventig in grotere kring bekendheid. Hij was toen in zekere zin een tegenhanger van de bekende verteller van Radio Apinti Harry Jong Loi, die al jarenlang zijn programma *Anansitori* verzorgde. Deze stelde zijn tori grotendeels samen met behulp van geschreven bronnen en las zijn tekst voor in een sranantongo dat hoorbaar niet zijn moedertaal was. Dit nam niet weg dat hij, hoewel duidelijk van een ander sociale en culturele achtergrond, aansluitend hoe dan ook aan verteltradities van de creolen, een populaire radiopersoonlijkheid was die door vele fans werd beluisterd.

Ook Aleks de Drie was zo'n trouwe luisteraar.

Voor zijn eigen programma putte deze echter uit het eigen geheugen, zijn tori's uit het hoofd presenterend in een genuanceerd moedertaal-sranan en gebruik makend

van de vorm- en stijlmiddelen geboden door de creoolse orale traditie. De bundel *Sye! Arki Tori*! hetgeen betekent *Stil! Luister naar mijn verhaal*! is een selektie van 40 verhalen uit een totaal van ±140, te weten, zijn voor de radio opgenomen verhalen, aangevuld met veldopnamen.

Deze verhalen vormen samen met *Wan Tori Fu Mi Eygi Srefi*, Aleks de Drie's autobiografische en culturele uiteenzettingen, als het ware één geheel dat een ruim inzicht geeft in de creoolse cultuur.

Zoals opgemerkt in de inleiding tot *Wan Tori Fu Mi Eygi Srefi* leerde ik Aleks de Drie kennen in 1970 toen ik werkte op de Afdeling Culturele Zaken van het Ministerie van Onderwijs en Volksontwikkeling. Culturele Zaken was toen net begonnen aan een bescheiden programma van vastlegging van culturele overlevering. Aleks de Drie werd ons voogesteld door Jozef Slagveer, die eerder al een televisieprogramma met hem had gemaakt.

Dit werk vormde om verschillende redenen voor mij een persoonlijke uitdaging:

- het kon bijdragen tot het vergroten van het zelfrespect van de mensen;
- het kon verandering teweegbrengen in het culturele klimaat van de koloniale nadagen waar slechts ruimte was (is) voor (imitatie) westerse cultuur;
- het kon door het bekend maken van orale tradities een nieuw soort geschiedschrijver helpen ontwikkelen met meer accent op de visie van de gekoloniseerden;
- het kon ten slotte, door het resultaat in de eerste plaats voor de eigen gemeenschap te bestemmen, de neiging om zich te richten tot een buitenlands wetenschappelijk publiek, veroorzaakt door een metropool-centrische opleiding (hetgeen vooral wanneer het gaat om culturele aangelegenheden vervreemdend werkt), ook bij mezelf helpen corrigeren.

Na een afwezigheid van enkele jaren kon ik in 1976 het in 1970 door Culturele Zaken aangevangen werk, dat verder was blijven liggen, weer opnemen en ik begon uit eigen belangstelling Aleks de Drie weer te bezoeken om het bestaande materiaal voor publikatie geschikt te kun-

nen maken.

Omdat ik toen werkte bij Radio SRS stelde Aleks de Drie echter voor opnamen te maken voor uitzending op de radio, zoals tijdens mijn afwezigheid gebeurd was met de opnamen uit 1970 en wel zonder zijn medeweten. Zijn voorstel sloot heel goed aan bij mijn ideëen omtrent dit werk wat betreft het beschikbaar maken voor de eigen gemeenschap, en zo kreeg Aleks de Drie zijn dagelijkse vertelprogramma op de radio, vanaf begin 1976 tot ongeveer midden 1978. De opnamen maakte ik enkele malen per week bij hem thuis. Later werden ze, steeds met een duur van ongeveer vijf minuten per dag uitgezonden. Gedurende deze periode en ook daarna zorgde ik voor aanvulling van het basismateriaal uit 1970 waarvan ik goddank een kopie had gemaakt. De moederbanden bleken nl. zoek te zijn geraakt. In 1978 accepteerde het Ministerie van Onderwijs en Volksontwikkeling als project de uitgave van een selektie van de radioverhalen van Aleks de Drie. Om deze uitgave voor te bereiden deed ik nu ook onderzoek naar zijn orale bronnen in een serie interviews en ontmoetingen met familieleden van Yakopu Babel, een van Aleks de Drie's voornaamste bronnen voor wat betreft de Anansitoriprey.

Ik bracht een maand door op Coronie, waar ik eventuele overeenkomsten en verschillen met het soort verhalen van Aleks de Drie wilde vaststellen. Hierbij steunde ik vooral op Ba Fe Limon, een van Van Renselaars belangrijke informanten uit zijn onderzoekstijd in Coronie. Daarnaast had ik, met hetzelfde doel, een serie gesprekken met de Saramaccaner Anikel Awagi. Het een en ander leverde, vanwege het vrij beperkte karakter van deze contacten, niet meer op dan het begin van een vergelijking van verteltradities tussen verschillende, van de vroegere slaven afstammende groepen. Genoeg echter om een indruk te krijgen van de rijke perspectieven van een dergelijk vergelijkend onderzoek. Ik probeerde echter in ieder geval dat soort navraag te doen waarmee ik het materiaal van Aleks de Drie, zowel dat uit 1970 als dat van later datum, zo inzichtelijk mogelijk zou kunnen presenteren.

Voor het, begin 1980 door mij ingeleverde, manuscript werd enige tijd gezocht naar de juiste vorm en de juiste instantie voor de uitgave. Besloten werd de inmiddels ingestelde Afdeling Cultuurstudies van het Ministerie van Onderwijs en Cultuur e.e.a. te doen verzorgen, terwijl via de Nationale UNESCO Commissie aan deze internationale organisatie financiële steun werd gevraagd. In 1982 werd van de Unesco subsidie verkregen voor de uitgave. Gebruik makend van de mogelijkheid door de Unesco-commissie geboden besloot ik zoveel mogelijk van het materiaal van Aleks de Drie bij deze gelegenheid te publiceren. Voorafgaand aan *Sye! Arki! Tori!*, de verplichte verzameling radioverhalen, verscheen daarom met toestemming van de Nationale Unesco-commissie het autobiografische *Wan Tori Fu Mi Eygi Srefi*, dat voor een groot deel steunt op materiaal uit 1970.

Uit het hiervoren beschreven verloop van dit project wordt duidelijk dat zonder de volledige steun van mijn echtgenoot, die mij het werken steeds mogelijk heeft gemaakt, ik dit alles nooit had kunnen realiseren.

Bij de aanvang van onze interviews met Aleks de Drie had ik heimelijk gehoopt dat hij zich zou kunnen ontpoppen als een soort Esteban Montejo, de 104 jaar oude Cubaanse marron van wie het levensverhaal werd opgetekend en weergegeven door Miguel Barnet. Deze Esteban Montejo geeft met zijn autobiografische beschrijvingen aan de Cubaanse geschiedenis met haar vele dramatische hoogtepunten, een eigen (zwarte) kleur en diepte.

Noch de levensloop van Aleks de Drie, noch het verloop van de Surinaamse geschiedenis van de laatste honderd jaar geven echter ontwikkelingen te zien die vergelijkbaar zijn met die van Esteban Montejo en van Cuba. Wat Aleks de Drie's bijdrage echter evenzeer onvergetelijk zou kunnen maken als die van Estaban Montejo, is zijn interesse in oude cultuurvormen en zijn grote liefde voor de orale literatuur, de oude liederen en verhalen van de slaven, die een eigen (zwarte) visie geven op een groot deel van ons verleden.

Voor een nadere beschrijving van de inhoud van zijn nalatenschap is het van belang te zien wat Aleks de Drie's ideeën waren over de creoolse cultuur. Op de eerste plaats spreekt hij altijd van kúltúr. Nooit gebruikt hij de uitdrukking kulturu, een min of meer populaire benaming voor de creoolse cultuur, vaak gehanteerd door de groep die streeft naar een bewuste herwaardering ervan. En hij zegt ook, in tegenstelling tot deze groep, dat winti niet tot de kúltúr behoort. Om het in zijn eigen woorden weer te geven:

> A kúltúr fu wi granafo, no wi afo bika wi afo na dya a gebore, ma wi granafo, bika fosten den bigisma ben libi so: Mama, Granma, Afo, Totro, Tia, Hoho, Nana, a someni geslachte, seybi geslachte den bigisma fu un ben libi. Ma now un n'e libi so langa moro. Bika mi kon si mi afo, mi uma afo Paulina Meintje Wouter, dati mi kon sabi te mi bigi. Mi de bigibigi a dede. Dùs ala san mi e taygi yu now, na en ben skoro mi. Dùs a kultúr a no fu Sranan, a kúltúr kmopo na Afrika kon na Sranankondre. En a kúltúr prati a seybi pisi, nèt lek fa wan wiki abi seybi dey. Bakratongo taki 'het cultuur is in zeven faktoren verdeeld.' Dùs a pratie a seybi pisi. A fosi wan na Banya, a tweede wan na Susa, a derde wan na Laku, a vierde wan na Kanga, a vijfde wan na Fayaston, a zesde wan na Ananstori, a zevende wan na Sokopsalm.

En daarnaast:

> Te yu kon na a wintisey, na wan tra afdeling yu e go. Dati no de na a kúltúr. A winti zijn demonium, de gevallen engelen di ben wani meki vrijpostig anga Masra, dan a yagi den puru nin hemel.

Naast de trant van vertellen, waarbij hij als het ware van de ene associatie in de andere valt, springen een paar dingen in het oog:

- Ten eerste dat het hem gaat om de cultuur van lang geleden, m.a.w. om cultuurvormen meegekomen met de voorouders uit Afrika; om oudere met name genoemde cultuuruitingen zoals Banya, Susa, Laku enz.
- Ten tweede dat het hem gaat om in eerste instantie niet-religieuze, sociale dansen en prey, duidelijk te on-

derscheiden van de (minstens even oude en met de voorouders uit Afrika meegekomen) religieuze wintiprey. Waarom deze afgrenzing van wat cultuur is en het onderscheid met de winti? Aleks de Drie was zelf een vaak geraadpleegd bonuman en in *Wan Tori Fu Mi Eygi Srefi* vinden we, in èèn adem als het ware met zijn verbanning van de winti uit het terrein van de kúltúr, zeer persoonlijke getuigenissen van de invloed die dit geloof op zijn leven heeft gehad.

In zijn teksten is verder in het geheel geen afstand te bemerken t.o.v. de winti, integendeel wordt in meerdere verhalen beschreven hoe de kracht van de winti sterker blijkt te zijn dan slavernij en christendom.

Uit zijn spreken over winti als ‘demonium’ en ‘gevallen engelen’ zouden we kunnen afleiden dat de christelijke afkeuring van het wintigeloof tot zijn indeling heeft bijgedragen. Waarschijnlijk gebruikt hij echter het begrip cultuur in de zin van kunst, sociaal vermaak. Voor de artiest die hij was is dit een begrijpelijk uitgangspunt. Inderdaad hadden banya, susa, laku, bepaalde vormen van kanga en fayaston oorspronkelijk ook duidelijk het karakter van sociale spelen, kunstvormen, getuigend van grote artisticiteit in tekst zowel als presentatie. In de studio van Ch. Wooding over winti lezen we dat ze in het distrckt Para tot omstreeks de jaren vijftig functioneren als de sociale dansen die ze van oorsprong moeten zijn geweest.

(Fayaston is volgens informanten een andere benaming voor een bepaalde vorm van kanga, die voor de jeugd.) Anansitori en Sokopsalm zouden dan wel eigenlijk meer tot het terrein van de religie behoren, maar kunnen om hun performance-mogelijkheden wel als vormen van kunst/sociaal vermaak worden beschouwd. Sokopsalm zouden religieuze liederen van de slaven zijn en te maken kunnen hebben met het onder de slaven vaker voorkomende mohammedaanse geloof.

In het *Deutsch-Negerenglisches Wörterbuch* van Wüllschägel vinden we nl. onder Muhamedaner: ‘er ist ein M - a habi da Sokko bribi; (Die Sokko Neger sind Muhamedaner). Anansitori, nu nog vooral een prey van de Bakabusinengre, was naar alle waarschijnlijkheid oorspronkelijk een algemeen voorkomende rouwplechtigheid, waarvan het vertellen van anansitori begeleid door zang en dans een belangrijk onderdeel vormde.

Het feit dat de wintiprey in de hele samenleving, zowel in de stad als op de plantages door de eeuwen heen ten strengste bij de wet verboden was, terwijl voor de sociale dansen en zelfs ook voor de meer religieuze begrafenisen dodenceremonies, ondanks beperkingen, altijd wel toestemming kon worden verkregen, valt duidelijk samen met Aleks de Drie's onderscheid tussen geloof en kunstrijk vermaak, tussen winti en kúltúr.

Aangenomen dat we hiermee zijn (theoretisch) onderscheid tussen winti en kúltúr hebben kunnen verklaren, dan blijft nog de vraag waarom juist de genoemde zeven elementen door hem tot de kúltúr worden gerekend.

Zoals we kunnen zien legt zijn definitie van kúltúr o.m. nadruk op de factor tijd; het zou gaan om oudere cultuurvormen uit de tijd van de granafo, de voorouders van lang geleden.

Wat betreft banya en susa wordt in bestaande beschrijvingen ruimschoots bevestigd dat beide zeer oude dansen zijn. Beide worden naar mijn mening zelfs visueel uitgebeeld op een schilderij uit 1706 van Dirk Valkenburg waarop duidelijk een dans van vrouwen (banya) en een dans van mannen (susa) te onderscheiden zijn.

Van de andere kúltúrvormen, met uitzondering van de laku, rechtvaardigt de inhoud van de teksten de gedachte dat het hier gaat om oudere vormen van spel en dans en zang daterend in ieder geval uit de tijd van de slavernij. Met deze faktor tijd hangt verder samen het Afrikaanse karakter van de genoemde cultuurvormen; het zou gaan om cultuuruitingen meegekomen met de voorouders uit Afrika. Zonder ons hier bezig te houden met de vak-discussie over de al of niet Afrikaanse origine van de cultuurvormen van Afrikaanse slaven en hun nakomelingen in de nieuwe wereld, moeten we de gedachte van Aleks de Drie dat het hier gaat om uit Afrika meegekomen cultuuruitingen toch serieus overwegen. Neem bv. de muziekinstrumenten waarmee de oudere liederen en dansen werden begeleid.

Bij Stedman vinden we een uitgebreide beschrijving hiervan, voorzien van illustraties. Verschillende van deze instrumenten worden aangeduid met namen van Afrikaanse volken en groepen, zoals de *(An)Sokko* bania, de grote *Loango* trommel, de *Papa* drum, de Loangobania, de Loango tou tou.

Dit duidt, hoe gering dat eventueel ook moge zijn, toch op een verband met deze groepen. Van de door Stedman genoemde muziekinstrumenten worden er, met soms kleine verschillen nog enkele gebruikt door wat A. de Drie de 'baan' noemt, het orkest dat de oude dansen placht te begeleiden. Bv. de kwakwabangi, de benta, de krumi.

Zowel wat de tijd van ontstaan als wat de muziekinstrumenten betreft beantwoorden cultuurvormen als lobisingi, krusow en kawina niet aan de kennelijk voor de kúltúr gestelde criteria. De laku staat net op de grens. Het ontstaan daarvan wordt door Aleks de Drie zelf geda-

teerd in de contracttijd, dus na de afschaffing van de slavernij, in de tweede helft van de vorige eeuw. Een beschrijving van een lakuprey van de hand van H. van Renselaar ondersteunt deze gedachte. De instrumenten die de laku begeleiden zijn wel traditioneel, al vermeldt Aleks de Drie de introductie van een nieuw soort trom bij de laku door zijn oudoom Alfred Nicolaas Wouter. Op grond van de bovenstaande gegevens kunnen we de zeven genoemde cultuurvormen alle plaatsen in het tijdvak van begin 18de tot eind 19de eeuw, terwijl ze gezien bepaalde vormelementen ongetwijfeld een Afrikaans stempel dragen.

Als we ervan uitggaan dat we t.o.v. een kind van ±vier jaar een volwassene van ±twintig jaar een bigisma kunnen noemen, al stellen we ons bij het begrip bigisma meestal iemand van meer gevorderde leeftijd voor, dan kunnen we aannemen, rekening houdend met het geboortejaar van Aleks de Drie, 1902, dat de jongste bigisma die hem over de cultuur hebben kunnen vertellen, rond 1886 kunnen zijn geboren. De oudere naar alle waarschijnlijkheid ver daarvoor.

Van deze bigisma moet op de eerste plaats worden genoemd zijn uma afo van moederskant (moedersmoedersmoeder) Paulina Meintje Wouter. In zijn definitie van kúltúr zegt hij het met zoveel woorden:

> Want mi afo Paulina Meintje Wouter, dati mi kon sabi te mi bigi. Mi de bigibigi a dede. Dùs ala san mi e taygi yu now, na en ben skoro mi.

Deze Paulina Meintje Wouter is volgens een huwelijksaangifte in het districtsboek van Vrederiksdorp van het jaar 1868, geboren rond 1837.

Op het moment dat Aleks de Drie geboren wordt is zij dus ± 65 jaar oud. Wanneer zij overlijdt, rond 1916, heeft ze ruimschoots de tijd gehad om de kleine Aleks haar culturele kennis bij te brengen. In dit verband is van belang dat zij een bekend banya-zangeres en -leidster was, die haar liefde voor en kennis van deze van oorsprong vrouwendans op haar achterkleinzoon heeft weten over te brengen.

Bij vele gelegenheden herhaalt deze dat het niet zijn ouders waren, die van de kúltúr niet veel afwisten, van wie hij zijn kennis had, noch van zijn grootmoeder door wie hij werd opgevoed, maar dat het zijn afo Paulina Meintje Wouter is geweest die hem vertrouwd maakte met alle facetten van de kúltúr en hem vertelde over de toestanden in de slaventijd, die zij uit eigen ervaring kenden. Andere bronnen voor zijn kennis van liederen en verhalen waren de vissers met wie hij vanaf zijn vijftiende jaar begon

op te trekken, toen hij met zijn moedersvadersbroer Marius Henshuis meeging om het visserswerk te leren. Susa was het geliefde spel van deze vissers, van zijn grootvader en diens tijdgenoten. Hun geboortedatum zou, afgaande op die van Aleks de Drie's grootmoeder, Sjaklina Sabina de Drie (1863), kunnen worden geplaatst tussen 1860 en 1870.

Voor wat betreft de anansitoriprey was de man van wie hij veel heeft opgestoken, zoals eerder gezegd, Yakopu Babel, die hoewel slechts een krappe generatie ouder dan Aleks de Drie zelf, als nazaat van de Broosnengre de tradities van een bijzondere groep vertegenwoordigde, welke een eigen culturele ontwikkeling doormaakte.

Al de genoemde cultuurvormen werden door deze bigisma, en vooral zijn afo, nog aangetroffen in een creatieve fase, als onderdelen van een levende cultuur.

Wanneer het echtpaar Herskovits aan het eind van de jaren twintig onderzoek doet onder de creoolse bevolking van Paramaribo, waar een groot deel van de vroegere slaven naar toe trekt, is de situatie daar al veranderd.

Hen valt kennelijk de lobisingi het meeste op, al nemen zij nog een enkel banyalied op onder de niet religieuze liedvormen. Banya, kanga en anansitoriprey worden door hen beschreven als onderdelen van een door hen bijgewoonde wintiprey waarbij zij, een interessant detail, vermelden dat de drummers behoren tot de groep van de Broosnengre. De hoogtijdagen van banya, susa, laku en kanga zijn in Paramaribo dan al voorbij. Deze cultuurvormen worden langzamerhand teruggedrongen naar de besloten sfeer van de religieuze ceremonies, waar ze, zonder dat een ervan in de ceremonie mag ontbreken, worden uitgevoerd om contact te kunnen onderhouden met de geesten van de voorouders, die tijdens hun leven deze dansen en spelen hebben beoefend.

Hetgeen door Aleks de Drie als kùltùr wordt bestempeld, is dan hetgeen door zijn bigisma als zodanig is beleefd. Dat wil zeggen: de sociale cultuur van de slaven, die na de afschaffing van de slavernij wanneer hun samenleving na eeuwen van relatieve stabiliteit drastisch verandert, langzamerhand uit het centrum van sociale actie verdwijnt om zich daarna nog slechts te manifesteren binnen het behoudende en besloten verband van de godsdienst. En het zijn de liederen en verhalen van de slaven, de struggle for life van hun nakomelingen, die Aleks de Drie's culturele nalatenschap vormen. In *Wan Tori Fu Mi Eygi Srefi* houdt hij zich bezig met de oude cultuurvormen, terwijl uit zijn autobiografische gegevens een schat aan informatie valt te putten over het leven van de creolen van nederige sociale status. In *Sye! Arki Tori!* vertelt hij verhalen van en over de slaven en hun nakomelingen.

De oude liedvormen fungeren als kot'singi, gezongen onderbrekingen van de gesproken tekst.

Met de veertig verhalen uit *Sye! Arki Tori!* is gepoogd een indruk te geven van de samenstelling van het geheel van ±140 verzamelde verhalen. Er werden opgenomen: 14 verhalen over de slaventijd (no. 1 t/m 13 +15), 10 verhalen over de periode daarna (no. 16 t/m 25); 6 anansitoriprey verhalen (no. 26 t/m 31); 8 dedeoso anansitori dan wel ondrofenitori (no. 33 t/m 40); 1 verhaal over een dedeoso (no. 32); 1 verhaal over Afrika (no. 14). Daarna werd het merendeel opgenomen om voor de radio te worden uitgezonden. Een aantal van de anansitoriprey verhalen werd opgenomen tijdens yorkabanya door Aleks de Drie geleid.

De titel van de bundel, *Sye! Arki Tori!* (*Stil! Luister naar mijn verhaal!!*) is een uitroep om tijdens de anansitoriprey de aanwezigen, na de kot'singi en het dansen daarbij, weer stil te krijgen om het verhaal te kunnen vervolgen. Afkomstig uit een van de hiervoren besproken kùltùrvormen, lijkt het ook een adequate oproep om aandacht te vragen voor Aleks de Drie's verhalen.

Het ligt voor de hand aan te nemen, dat er een direct verband bestaat tussen zijn culturele kennis en de bigisma die zijn voornaamste bronnen zijn geweest. Zoals we reeds zagen was zijn afo Paulina Meintje Wouter afkomstig van de plantage Luslusi (De Resolutie) aan de Beneden-Commewijne. Zijn familie van moedersvaderszijde was afkomstig van Morgudan (Monnikendam) aan de boven-Cottica. Van vadersvaderszijde was zijn familie afkomstig van Morguston (Morgenstond) aan de Beneden-Suriname. Van vadermoederszijde was zij afkomstig van Barsten (Badenstein) aan de Walapakreek.

Zijn levensgezellin van de laatste 35 jaar, vrouw Magdalena Rudolfina Zeefuik, was ook uit het Commewijne/Cottica gebied afkomstig, waar hij als visser veel heeft gewerkt.

Aleks de Drie was kortom een man van Commewijne.

Anders dan bij de Saramaccaners, bij wie van ernstige ondermijning van de cultuur in mindere mate sprake is, en waar er nog vaste patronen zijn voor de overdracht van orale tradities, bevonden de creolen van na de emancipatie zich onmiskenbaar in een situatie van culturele afbrokkeling. Als gevolg van de dwingende acculturatie nagestreefd door kerk en onderwijs, konden binnen één familie, of zelfs bij één persoon, verschillende culturele systemen functioneren. Degenen die cultureel het meest geïntegreerd bleven, bevonden zich aan de onderkant van de sociale ladder, juist vanwege hun betrekkelijk geringe aanpassing aan de koloniale culturele normen. In een dergelijke situatie van culturele gespletenheid, waarin de cultuur van de voorouders rechtstreeks werd bedreigd, moest men van geluk kunnen spreken binnen zijn familie bigisma te hebben of vreemde bigisma te ontmoeten die deze cultuur konden en wilden overdragen. Door zijn specifieke familiebanden en levensloop (zijn afo was groot cultuurkenner en hij begon op vijftienjarige leeftijd onder leiding van zijn grootvadersbroer met het visserswerk, zelfstandige arbeid waarvoor geen opgelegde acculturatie nodig was), verkeerde Aleks de Drie in deze omstandigheid.

Binnen of buiten familieverband was voor de mondelinge overlevering, waarbij de kennisoverdracht zeer persoonsgebonden is, een goede relatie met de bigisma een belangrijke voorwaarde. Aleks de Drie's liefde en respect voor bigisma waren dan ook werkelijk belangrijk. Zonder een goede relatie konden de bronnen afgesloten

worden, en zelfs wanneer er een goede relatie bestond konden de bigisma, om wat voor redenen dan ook, zonder hun specifieke kennis te hebben doorgegeven, ten grave worden gedragen.

Evenals wij, om in zijn nalatenschap een beter inzicht te verkrijgen, bij anderen te rade zijn geweest, ging ook Aleks de Drie bij zoveel mogelijk bigisma te rade om zijn kennis te kunnen verruimen. Anders dan wij echter, die ons bij ons werk van een taperecorder konden bedienen, moest hij het meegedeelde vaak in één keer in het geheugen trachten op te nemen. Vandaar dat ook de opmerkingen over zijn onthouvermogen zeker niet misplaatst zijn.

In zijn biografie lezen we echter dat de orale traditie van de creolen van zijn generatie, voor zover zij werd doorgegeven, toch wel degelijk steunde op bewust aanleren en bewuste overdracht, al werd gebruik gemaakt van andere pedagogische middelen dan ons van de schoolbanken bekend zijn. Zoals Aleks de Drie het zegt: ‘Den bigisma ben leri unu. Den taki. Yu e yere, yu e sdon. Den n'e poti yu taki “leri”. Na onthouvermogen nomo yu mu habi fu hori en na ede.’

Dit neemt niet weg dat zelfs iemand met een ijzeren geheugen wel eens een steekje kan laten vallen bij het in zich opnemen of weergeven van datgene wat meegedeeld is. Waar de mededelingen schaars worden moet men bovendien ook eerder gaan steunen op eigen interpretaties. Het wekt daarom geen verwondering dat de commentaren vanuit de creoolse gemeenschap op het radioprogramma van Aleks de Drie niet altijd zonder kritiek waren en men hem soms verweet te veel voor de vuist weg en te weinig volgens traditie te spreken. In de inleiding tot verhaal no. 3 brengt hij zelf deze commentaren ter sprake. (Overigens behoren dergelijke commentaren op hun beurt ook weer tot de verteltraditie!)

Er zal tekstkritiek en verhaalanalyse moeten worden toegepast en uitgebreid vergelijkend onderzoek moeten worden gedaan om tot conclusies te komen over al of niet correcte weergave, al of niet toelaatbare variaties en interpretaties; over de eisen tot zo letterlijk mogelijk weergave dan wel de vrijheid tot bewerking of verandering. Een voorbeeld van de problemen waar het hierbij om gaat vinden we o.a. in de samenvatting van verhaal no. 31, waar verschillen aan het licht treden tussen tekst en uitleg van Aleks de Drie en Yakopu Babel.

Zo spoedig mogelijk moet er worden gewerkt aan een uitgebreid overzicht en een diepgaande studie van het geheel van afro-surinaamse orale tradities. Allereerst is er echter m.i. vooral ook behoefte aan primair materiaal, dat op een nieuwe manier binnen de gemeenschap kan functioneren en dat bij kan dragen tot verder onderzoek. Het soort materiaal, de culturele grondstoffen, zoals Aleks de Drie ons in zo ruime mate en met groot artistiek

elan heeft nagelaten.

In zijn als samenhangend geheel te lezen nalatenschap, zullen wij allen, leken, liefhebbers, kunstenaars en wetenschappers, ieder op onze manier iets van onze gading kunnen vinden, om van te genieten of om mee verder te werken.

Nicolaas Alexander de Drie, 1902-1982, was visser van beroep, marktkoopman, bonuman, banya-kenner en -leider, verteller van verhalen, radiopersoonlijkheid.

De bundel *Sye*! *Arki tori*!, een selectie uit zijn voor de radio vertelde verhalen aangevuld met veldopnamen, werd samengesteld door drs. Trudi Martinus Guda, cultureel anthropologe, in het kader van werkzaamheden verricht voor het Ministerie van Onderwijs en Volksontwikkeling.

Hanneke Eggels
'Taal is mijn medium'
In gesprek met Astrid Roemer

Wat vindt u van de integratie in Nederland van de Derde-Wereldliteratuur en vooral die van de literatuur uit Suriname en de Nederlandse Antillen?

Om met het uitgeversaanbod - de fondsen - te beginnen: behalve de Derde Spreker Serie van de Novib, de Afrikaanse en Indiaanse bibliotheek van In de Knipscheer en nog wat titels bij marginale uitgevers, mag beslist worden gesteld, dat de beter bekende literaire uitgevers zich niet echt 'wagen' aan het genre.

Wat het publiek betreft: wie per se zgn. derde-wereld-literatuur wil lezen, vindt beslist de weg naar de bovengenoemde uitgevers; wie echter van recensies in kranten en tijdschriften uitgaat, zal helaas slechts zelden geattendeerd worden op een titel van het bovenbedoelde genre. Gelukkig zijn er wat auteurs die in Nederland wonen en werken en die hun andere etnische - dus culturele - achtergrond steeds meer integreren in hun publikaties. Cairo, Bloem, Lopulalan, Pos zijn goede voorbeelden, hoewel alleen Cairo en ikzelf proberen die integratie niet tot de thematiek te beperken. Ook taalgebruik en vorm spelen bij ons daarbij min of meer een opvallende rol.

Als Surinaamse debuteerde u in 1977 met een dichtbundel Sasa *getiteld. Wat betekent die titel?*

Met mijn dichtbundel *Sasa* (Swahili voor tijdgeest), ben ik op 22-jarige leeftijd onder een 'dichtersnaam' Zamani (Swahili voor: waaruit ik geworden ben en waarin ik terug zal vallen) gedebuteerd. In mijn geboorteland, omdat ik mij toen geen ander publiek voor kon stellen dan het Surinaamse.

Sommige gedichten uit uw bundels staan onvertaald in het Sranan - een Surinaamse taal. Waarom zijn deze niet vertaald?

Het Sranan is niet mijn moedertaal; het is wel de lingua franca van mijn land. Wanneer ik soms het geluk heb een gedicht te 'mogen' maken in het Sranan, dan zou een vertaling naar bijvoorbeeld het Nederlands, mijn moedertaal, betekenen dat het gedicht niet meer bestaat - omdat het Sranan de metafoor van het gedicht is.

Om mijn lezers te confronteren met de multi-lingualiteit van Suriname, selecteer ik dergelijke gedichten ter publikatie - ook om zuiverheid te behouden in mijzelf door publiekelijk uit te komen voor de dingen in mij die zich niet conformeren aan bijvoorbeeld westerse normen.

In uw roman uit 1983 Nergens ergens *schrijft de Surinaamse hoofdpersoon Benito aan zijn moeder in Suriname:*

> Moeder - mijn Holland is overvol! Zij stapelen hun levenden en hun doden op! Ze breken hun straten steeds open en hun jongeren bewerken de deuren van hun ongehuisde panden met ijzeren tuig! Ze weten alles van Surinamers, zelfs als ze nooit met hen zijn omgegaan! Zij houden hun mond en hun tas stijf dicht wanneer ik in de buurt ben en ze breken hun kerken af! (...) Holland heeft geen dieren! Alleen poepende honden en

traliebeesten in Artis en die zijn net als de mensen gevangen in hun eigen welzijn.

Het is een romanpersonage dat dit schrijft, maar zijn dit ook de ervaringen van de auteur van het boek?

Natuurlijk niet. Niets wat ik publiceer is autobiografisch in feitelijke zin - in emotionele zin beslist wel - daarom kan ik deze vraag alleen maar beantwoorden door te beweren dat die passage deel is van mijn verbeelde werkelijkheid.

In een interview heeft u ooit eens de wens geuit als kunstenaar anoniem te zijn, o.a. omdat u niet uit uw werk verklaard wil worden. Ook zegt u zich niet als vrouw, als zwarte, als burger, noch als auteur te laten bepalen door culturele, politieke, religieuze, seksistische valstrikken. In uw roman Over de gekte van een vrouw *komt de zwarte Gabriëlle voor, die, terwijl ze getrouwd is, verliefd wordt op een eveneens getrouwde blanke vrouw. Tevergeefs wordt zij door arts, man en schoolleiding in het gareel gehouden.*

Is deze roman een adstrucie van bovenstaande uitspraken?

Een letterlijk ‘ingewikkelde’ vraag.

Wat ik in een interview zeg in de persoon van Astrid H. Roemer heeft te maken met een totaal andere werkelijkheid dan de door mij geschapen ‘werkelijkheid’ waarin de door mij geschapen personages verkeren. Mijn ficief werk vormt een fraktie van notabene mijn verbeelding. Toch heb ik o.a. in *Over de gekte van een vrouw* geprobeerd mijn verbeelding vorm te laten geven aan de wezenlijke onvrijheid die ik in mijn dagelijks leven bij iedere mens aantref.

Opmerkelijk is, dat de dichtbundel En wat dan nog *is uitgegeven door de lesbische uitgeverij Furie, waarmee u zich uitspreekt over uw seksuele voorkeur. Is dit niet in strijd met uw streven naar anonimiteit van de kunstenaar?* Nooit heeft men Agatha Christie ondanks haar overweldigend ‘misdaad-oeuvre’ een misdadigster genoemd. Noch Harry Mulish na zijn kassucces ‘Twee vrouwen’ een lesbienne. En iemand die bij de Arbeiderspers uitgeeft is al lang geen socialist meer. Waarom zal de inhoud en

de uitgever van één van mijn veertien titels duidelijke aanwijzingen geven over mijn seksuele voorkeur?

Deze kwestie is in mijn leven niet relevant: ik ben genetisch monogaam. Ik val één keer in mijn leven voor iemand for better or worse - in naam van de liefde. Mijn werk zegt dus slechts iets over zaken die mij op een gegeven moment verbijsteren, ontroeren, wellicht inspireren. Op verzoek van uitgeverij *Furie* heb ik een selectie gemaakt van gedichten die passen in het lesbische fonds. Op het moment maak ik gedichten over kinderen. Krijg ik dan weer een stempel op. Het is werkelijk mensonterend, maar in dit land word alles door velen vanuit de dogmatiek van de seksualiteit verklaard - inspiratiedodend is dat voor een integer kunstenaar.

En dan mijn streven naar anonimiteit: juist door vanuit zoveel verschillende invalshoeken de werkelijkheid te verbeelden hoop ik dat buitenstaanders eindelijk begrijpen dat ik in figuurlijke zin participerend observant ben. Mijn wezenlijke identiteit als individu uit zich in levende - duurzamere relaties dan in de tijd die ik besteed aan het maken van een publikatie.

Taal is mijn medium en daarmee houd ik personen een spiegel voor - al vergeet men al te vaak en al te graag dat men altijd zichzelf ziet - niet mij. Een onuitstaanbare en arrogante uitspraak, die ik meteen enigszins relativeer door te stellen, dat voor iemand met zo'n actieve en getrainde verbeeldingskracht als ik, werkelijk ‘niets menselijks vreemd is’, maar ik kies niet voor elke ervaring in mijn dagelijks leven, zelfs niet als ik daarover schrijf! Mijn omgang met het woord vormt daar een uitzondering op. Met taal wil ik alles ervaren en ondergaan. Taal is mijn zwaartekracht - zonder taal zou een magnetische leegte mij uit de mensenmassa rukken. De vorm heeft met het publiceren te maken: de smaak van het publiek; de smaak van mijn uitgever en wat beslist doorslaggevend is, de relatie tussen doel (-groep) en tijdgeest (mode). Mijn stemming zorgt ervoor dat ik authenticiteit nastreef. Ik ben zo moeilijk voor mijzelf als auteur: wat mij makkelijk afgaat, verwerp ik. Maar wie mij zorgvuldig leest, zal in de verschillende vormen die ik kies steeds weer een min of meer zich herhalende ritme/structuur ontdekken: mijn autobiografie is geheimschrift.

Astrid Roemer tijdens de Nacht van het boek, Tilburg foto: Maria de Vocht

U noemt uw gedichten met een woordspeling ‘liederatuur’. Een neologisme dat het woord ‘literatuur’ relativeert en dat iets dubbelzinnigs heeft. Enerzijds verwijst

het naar de muzikaliteit van uw gedichten - sommige ervan zijn op muziek gezet en veel hebben refreinen. Anderzijds associeert men 'liederatuur' toch ook met 'liederlijk', wat slordig en losbandig betekent.

Het laatste bedoel ik absoluut niet - vreemd dat men daarop komt. Mijn hartstocht voor taal gebiedt tot zorgvuldigheid in de omgang met het woord. Liederatuur wil het geschreven woord zijn met een stem die gehoord wil worden - letterlijk en figuurlijk.

Waarover gaat uw nieuwe roman Levenslang gedicht, *die dit voorjaar bij In de Knipscheer gaat verschijnen?*

Levenslang gedicht gaat over het zoeken naar God - dus over het geworstel met de liefde. Misschien gaat het ook over de dood - maar dat mogen anderen beoordelen!

Astrid Roemer
Levenslang gedicht

Wat konden de ochtenden mij schelen. Er viel genoeg van hetzelfde te doen en er was genoeg geld om allerlei bakens te verzetten.

Om de chaos terug te dringen moest de ontbijtboel worden afgeruimd; het bed werd uit de kreuk getrokken, mijn lijf moest goed worden gewassen en gekleed, en de ochtenbladen wachtten.

Soms werd er tussendoor een telefoontje gepleegd en soms belde er iemand naar wie ik zonder wrevel langer dan drie minuten kon luisteren. Hij belde zo vaak dat ik eigenlijk zelden het gevoel kreeg dat hij ons huis werkelijk had verlaten. Dan vroeg hij wat ik deed en dan vertelde hij waar hij zich mee bezig hield en dan zei hij dat hij mij miste en dat hij wenste dat hij zichzelf net zo klein kon maken als mijn zakbijbel om altijd bij me te zijn, en als zijn secretaresse nog niet was komen aankloppen vroeg hij me om er een citaat uit voor te lezen wat ik onmiddellijk deed omdat ik wist dat hij daarna zou zeggen dat ik hem in het bloed aansprak zoals God ons aanspreekt in de ziel.

Maar zodra hij mij had gevraagd als remedie de hoorn op de haak te leggen staarde ik naar het apparaat als naar een ornament uit een verzonken verleden. Dan dribbelde ik van de ene ruimte naar de andere op zoek naar iets: een strakke augurk, een brok chocoladetaart, haring in zoetzuur, Engelse drop, schepijs met rumrozijnen, garnalen.

Wanneer ik hem toch in paniek opbelde dat ik naar mijn geboorteland terug wilde, mompelde hij alleen dat hij het begreep. En hij begreep het want hij liet altijd-altijd nog binnen de kortst mogelijke tijd tassen vol uitheemse eetwaren aan de deur bezorgen en 's avonds nam hij een collega mee naar huis om over vroeger in ons land van herkomst te praten en 's nachts stelde hij mij voor om twee, drie, zeven kinderen te adopteren.

Waarom bied je me niet een baan buitenshuis aan?'

'Je houdt van kinderen.'

'Dat heb je mij nooit horen zeggen.'

'Je verzwijgt zoveel voor me.'

Maar van de ochtend naar het diepst van de nacht is een vlucht terug, huiswaarts. Daarom besloot ik vaak de tijd te vullen door mij materieel te weren tegen het gebrek in het land waar wij ooit zouden wonen.

Ze kenden mij in De Korf; de verkopers van wie vooral de dames schijnbaar geduldig met van alles aan kwamen draven om mijn behoeften aan te wakkeren. Ik schafte boekwerken aan waarin ik pas wanneer ik zelf klassiek was geworden wilde verkeren; van missen en mottetten langs hofmuziek en hoogbarok belandde ik in de romantiek om in mijn nostalgisch ongenoegen de ruimte vooral te vullen met gospels, spirituals, blues en jazz - ach jazz - wanneer hij er niet meer zou zijn. Slechts de kleding bleef eigentijds - op de lingerie na, die stapelgewijs altijd van dezelfde kleur, dezelfde maat en dezelfde fabrikant onaangeraakt uit de rekken werd gedragen. En wanneer de opdracht was doorgegeven dat mijn inkopen - op de kleding na - wederom zeewaardig verpakt moesten worden, gebruikte ik één muntstuk van een kwartje om

in zijn oor te getuigen waarom de kinderen van de zeven werelddelen beter bij hun eigen bloedverwanten konden blijven: ik mis jou.

‘Ik zit midden in een stafvergadering maar ik kom meteen naar je toe.’

‘Over uren sta ik nog in deze koffiebar op je te wachten.’ Niet alle dagen lieten van alles toe. Er waren zomaar van die ochtenden die niet wilden, een morgen die niet meegaand was. Dan was het licht zo fel dat ik de ramen blindeerde, nog twee wollen dekens over het dons gooide en daar lag: een in de watten gelegd ongeluk. Dan zocht ik de slaap op - als een bloedstelper - en verbond mij met de droom. Meestal beklom ik een wenteltrap waar maar geen eind aan wilde komen - tot de telefoon mij weer op mijn buik deed belanden, keihard. Maar de pijn was gestild en ik kon schaterlachen met hem. Een enkele keer werd mijn gram licht als lucht en heet: ik zweefde boven landschappen en bleef doorgaan zelfs toen de verwarring van woonoorden over was gelopen in de verdichting van mijn smart - ondenkbare diepten van vocht en pastelkleurig.

Maar vooral deze droom beangstigde mij omdat ik naar hem riep en hij mij niet kon horen daar er een wereld van:
In-den-beginne-was-het-woord-en-het-woord-was-bij-god-en-het-woord-was-god tussen ons stond: hij draaft over een piste terwijl ik in het publiek sta en zie hoe het paard hevig bloedt op de plek waar hij zijn beugels in haar flanken drukt om vooral de eindstreep te halen vóór ieder ander.

Het zijn mijn nachtschappen en het zijn mijn nachtmerries dat weet ik, en bij de eenendertig droomboeken die wij al hebben kon ik het mijne bijschuiven dat heeft hij een keer smalend gezegd. Het zij hem vergeven, want dromen blijven niet bij hem en zeker niet zo dat ze zijn dag ontsluieren.

Op een dag ontvangt hij een telegram en binnen het etmaal vliegt hij naar het vaderland. Hij heeft tien dagen voor me besproken in een veelsterren motel dat vlak bij de vlieghaven staat - zo vlak bij dat ik ongetwijfeld de

eerste moet zijn die hem in Nederland zal condoleren. Ik heb de boeking geannuleerd, wellicht op het moment dat hij uit de seatbelts mocht en vrijmoedig een sigaartje uit de doos pulkte.

Zijn moeder mocht mij vanwege mijn kinderloosheid wezenlijk verachten, een vredig ziekbed, dat niet abrupt werd verstoord door uit hun gerief gehaalde en in het buitenland wonende kinderen, gunde ik haar helemaal. Toch hield de vlucht naar mijn eigen ruimte meer in dan mijn persoonlijke angst voor de dood: ik kreeg eindelijk de kans de hoofdstedelijke bibliotheken af te stropen op zoek naar romantiek.

Tijdens zijn aanwezigheid kon ik onbehouwen herinneringen ophalen aan de tijd van de schitterende den. Ik kon muziek gebruiken om de ervaring te begeleiden en chocola om de weemoed te verzoeten: In the jungle the mighty jungle the lion sleeps tonight - in the jungle the mighty jungle the lion sleeps tonight.

‘Heb je ooit met een vrouw gevrijd?’

‘Jezus weet het: nooit.’

‘Had je vriendinnen?’

‘Natuurlijk.’

‘Wat deden jullie samen?’

‘Onder de pijnboom dansen.’

‘Wat is dat?’

‘Geluk.’

M. was een plastiek geworden die wij een onopvallende plaats hadden gegeven bij onze ornamenten van steen. Alsof ze nooit bij ons had gelogeerd, alsof we nooit om haar hadden gelachen, alsof wij nooit door haar hadden gevochten en gevreeën.

Maar ik had hem in onze jaren samen leren kennen als een echtgenoot die over alles kon praten met mij behalve over personen die mijn hartstochtelijke aandacht trokken.

En ach, zijn goede recht werd mijn plicht en mijn zintuigen bleven vooral op hem gericht. Alleen de barst in mijn stem werd met de jaren pregnanter net als het verlangen naar giechel en kletspraat: Clemento, Margot, Lili, Asho, Warni - hun foto's had ik uit de lijst gehaald om hem in koper in te prenten. En achter dat alles klutste een leegte van sop bij tijd en wijle zeepbellen op die mij kinderlijk angstig maakten, en dan wist ik dat hij dagen lang met bebloed nachtgoed zou ontwaken, omdat ik mij 's nachts krimpend tegen hem aandrukte als kon ik zo de tijd terugdringen tot schaduw onder de pijnboom: in the jungle the mighty jungle the lion sleeps tonight!

Twee hele dagen vooral de damesverkopers misleiden dat ik op werkbezoek ben uit een land waar dit verschijnsel vrijwel onbekend is maar sporadisch zichtbaar wordt en dat literatuuronderzoek wellicht kan helpen een eventuele catastrofe op te vangen - wij zijn nog maar een jong volk, ziet u!

Welwillendheid alom - behalve de opmerking van een perfecte heer dat de geur van verboden vruchten meer hartstocht wekt dan de smaak daarvan. Maar hij noemde ook namen van personen die ik door hun faam kende: schilders, dichters, schrijvers, musici, acteurs, politici, wetenschappers, en er waren beslist personen bij die ik mateloos bewonderde. Belangstelling werd passie. Vandaar de drang het verschijnsel

via het geschreven woord te leren kennen in de beslotenheid die mijn eigen muren boden bij de aanwezigheid van een lijf dat mij het meest bekend was. Daarom was het goed dat wij voor enige tijd mekaars begrenzing verlieten.

Natuurlijk belde hij om de stand van zaken door te geven: 'Lieveling, ik zal je borsten in gips laten afdrukken en laten vergulden; misschien laat ik wel een buste van je maken want jouw borsten zijn nog onwerkelijk gaaf, en die mij op de been hebben geholpen - ze bestaan niet meer. En wil je niet haatdragend blijven jegens een vrouw die zoveel pijn lijdt dat het beter is dat ze sterft. Lieveling, mijn moeder gaat dood. En hoe kom je de nacht in ons bed door zonder mij.'

Mijn man had de achting voor mijn fysiek op velerlei wijzen uitgedrukt, zeker ook in de valuta die ik mocht besteden aan het onderhoud van zijn huisgalerie en in metaforen waarin hij anderen te kijk zette: hun lijf is een gevecht tussen minnen en plussen dat uiteindelijk niets heeft opgeleverd: geen melkborsten, geen moederheupen, geen spierpartijen, geen kracht.

Ik miste hem niet. Ik verlangde niet naar hem. Ik kon de nachten beter dan ooit aan.
Zelfs het aansnijden van de bruidstaart had minder opwinding in mij veroorzaakt, en de champagne van onze huwelijksnacht haalde het niet bij de bron waaraan ik mij bedronk: boeken. Dat dacht ik.

De gecondenseerde amandeldrank die zijn moeder onder gunstiger omstandigheden voor de levensgezellin van haar zoon had gemaakt stond al die jaren op een keukenkast, zichtbaar vanaf de telefoon in de woonkamer. De flessen waren toevallig borstvormig en het wit van de amandelen was mettertijd vaal geworden.
Omdat ik mij kon voorstellen dat het gif dat ze naar mij had opgespuugd in geconcentreerde vorm in die drank zat had ik de flessen al die tijd ongeopend gelaten. Pas na haar sterven kon ik de kurken lostrekken om mijn dorst naar haar vrede te lessen. Dat zei ik niet.
Ik moest mij inspannen niet venijnig te klinken want zijn betrokkenheid liet mij saharaheet. Niet helemaal - de flessen stonden er nog en iedere werkster had de opdracht gekregen ze vooral heel te laten; zes jaren zijn ze bij me gebleven als een onvergeeflijk voorval in ons huwelijk. 'Ach, ik heb jouw moeder nooit veracht.'
Misschien was het maar een manier om mijn medeleven met hem te betuigen. Misschien zette ik door die woorden mijn geheim op slot: om mij heen hadden dertig jaar lang en langer vrouwen en mannen geleefd die lijfsgeheimen deelden met seksegenoten, en geen teken had ik herkend. De mantel der liefde waarmee ons huwelijk mij bedekte was blijkbaar tot voorbij mijn gezicht getrokken. Dat fascineerde mij meer dan zijn gejammer, meer dan borst-

kanker, meer dan de dood.

Er was zoveel waarin hij mij had ingewijd: we hadden winti gedanst, seances bijgewoond, nachtclubs afgelopen, zelfs hoerententen hadden we niet gemeden, net zoals wij de Christelijke Bijbel nooit ongelezen lieten in de vele hotelkamers waar wij de liefde bedreven - ach god: van Genesis tot Openbaringen.

Toch waren we niet in de kerk getrouwd, omdat ik zijn tweede echtvrouw was en de eerste hem geestdriftig achtervolgde op de vervloekte weg van: in-het-zweet-des-aanschijns-zult-ge-uw-brood-verdienen-voor-een-vrouw-die-jouw-smarten-baart.

Ach, zijn moeder - vrede zij met haar: ze had de zaak beter met mij kunnen afhandelen dan via hem. Ze had tegen beter weten in weliswaar haar zuiverste gevoelens aan haar zoon laten zien - en die hield van haar om hoe ze geleden had, maar naar mij hunkerde hij omdat ik op niemand leek die hij kende.

Ach, zijn moeder: ze was door zijn leefstijl een soort priesteres geworden voor dames en meisjes die hij naar de bliksem had geholpen.

Tijdens de receptie had hij zelf het verhaal van koning Salomon verteld, die de gezalfde Gods was mèt zijn harem. Mijn vrienden hadden geapplaudisseerd, mijn vriendinnen hadden hoofdschuddend afscheid genomen. De gelukstelegrammen waren éénduidig: zijn moeder hoopte dat hij mij tot waanzin zou drijven, mijn moeder hoopte dat hij onvruchtbaar zou blijken. Aldus bleven de kaarten geschud: geen van ons beiden deed een poging de relaties te verbeteren; wij waren bereid samen oud te worden zelfs in waanzin en in onvruchtbaarheid.

Elf jaar samen en nog is het de vreemdeling in mij die hem het meest vertrouwd is - zes jaar als echtlieden en over het sterfbed van zijn moeder heen werd ons huwelijk ingezegend: ik hoorde het zingen van de afstand tussen ons.

De telefoon was geen grafstuk toen ik had neergelegd, mijn verlangen had zich niet in de kleerkasten van het huis opgehangen, mijn gedachten spatten niet als vuurwerk nergens heen: zevenhonderd gulden vijfennegentig cent aan boeken zouden mij deze nachten tot innerlijke rust brengen zonder hem en zijn lijf.

Midden in een toestand van verbijstering - M. had mij naar sprookgrotten gelokt - arriveerde hij met zijn vader. Die man had beslist meer lef dan zijn zoon. Hij omhelsde me in de hal, liet zijn koffer staan waar wij stonden en begon een rondgang door mijn ruimte.

'Wat moet dit?'

'Ik heb hem voor onbepaalde tijd onderdak gegarandeerd.'

'En zijn echtgenote?'

'Mijn moeder is gelukkig tot hoger leven opgeroepen.'

'En dat zeg jij zomaar?'

'Ze heeft een grootse uitvaart gehad. Ik ben doodmoe. Ik wilde je verrassen maar.'

'Wat moet ik dag in dag uit met die vreemde man?'

'Die man is mijn vader.'

'Hij heeft genoeg anderen.'

'Hij is aan de drank en verloederd. Hij heeft altijd aan onze kant gestaan. Het is minstens mijn plicht als Christen en als zijn eerstgeboren zoon om.'

Doodstil stond ik erbij toen de eerstgeboren zoon de bagage naar een werkelijker gedeelte van zijn huis sleepte. Ik schikte de jassen aan de kapstok, wreef met de binnenkant van de zoom van mijn plooirok langs de koperen knoppen, tekende met een wijsvinger een hart op de spiegeldeur en besloot toen toch maar weg te lopen.

Ik liep de straat op en vroeg mij af waarom juist de romantiek van het samenleven personen in hechtenis neemt. Om mijzelf te bewijzen hoe vrij ik ben had ik voor deze man gekozen en sindsdien ervaar ik hoe ik langzaam maar zeker in gevangenschap ben geraakt: ik woon in zijn huis, ik eet uit zijn hand, ik bedek me met zijn goed, ik vermaak me met zijn macht en zijn middelen - voetklemmen en muilkorven.

Ik maakte geen enkel gebaar naar de buurvrouw die juist haar garage uithobbelde op het fietsje. Ik kon me haar tot ze uit het zicht verdwenen zou zijn als in een tekenfilm voor kinderen voorstellen. Maar de groet van haar dochter in de kinderzit dwong mij op te kijken en te glimlachen en te roepen dat het goed gaat met me: uitstekend hoor en mijn schoonvader is juist bij ons ingetrokken.

In de woonkamer waren ze niet. In de keuken niemand. In de studeerkamer, de logeerkamer, de badkamer geen mens. Mijn heren zaten op het bed in de echtelijke kamer in doodse stilte mijn boeken te bekijken. De aankoop maakte goede sier op de mosgroene sprei. Op de vloer stond ongeopend een groot pak karnemelk bij een glanzend glas. Daar stond ik dan bij met de stugheid van de pagina's, de onwil van de letters, de naaktheid van de woorden, de kwetsbaarheid van het verhaal. De heren keken niet tegelijkertijd op toen ik had gekucht.

Een van hen vroeg met slijm om de stembanden naar een warme cognac - natuurlijk was hij het.

Dit voorval heeft mij geleerd schuldgevoelens effectief te gebruiken. Naar mijn verzorger maakte ik een onvoorstelbaar breed gebaar: alleen mijn atelier bleek genoeg ruimte en licht te bevatten om zijn vader een thuizig gevoel te bezorgen. Dagen en nachten vielen over ons heen, probleemloos. De stapel belletrie lag gelaagd onder mijn bed te waken want het familielid bezorgde mij handen vol werk.

Bij voorbeeld: de danssuite moest naar zijn gerief worden ingericht. Dat betekende dat er een smal bed moest komen op hoge poten met een zacht matras en binnen handlengte beslist een niet-wit koelkastje waarin hij zijn drank op temperatuur kon houden.

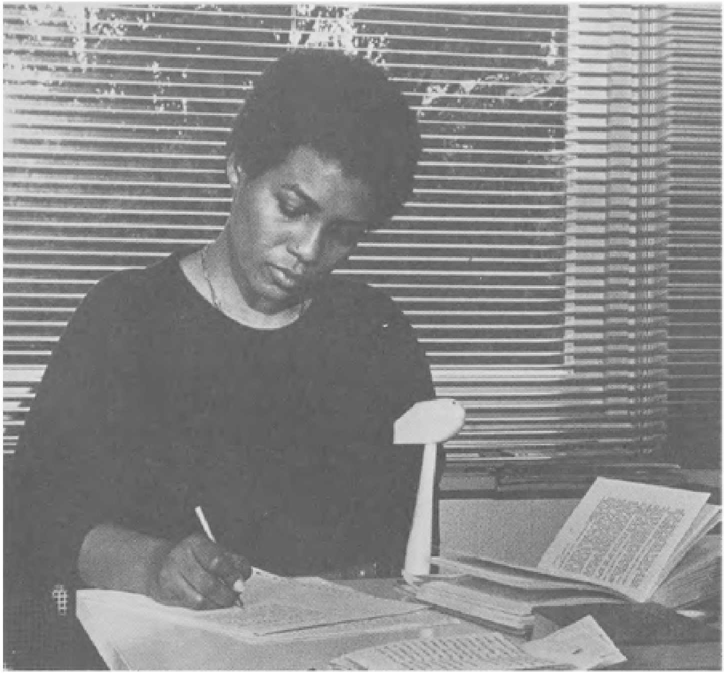
Bij mijn opera-duetten voegde zich een onvergetelijk fragment: ‘Jongen, je zult mij niet horen over de leefwijze van jou en die vrouw, zelfs niet wanneer ik dronken ben: laat mij dus mijn gang gaan.’

‘Pa, je drinkt je het graf in.’

‘Dat is mijn bedoeling.’

‘Pa, je kunt nog jaren leven.’

‘Zonder die vrouw wil ik niet.’



Astrid Roemer, foto: Jeroen Egbers

‘Pa, je was nooit echt bij haar.’

‘Jongen, de zekerheid dat zij aan het raam zat te wachten, heet van ergernis, was een baken in mijn stormachtige bestaan.’

‘Dat baken is verdwenen vooral door jouw schuld.’

‘De wind is gaan liggen en kijk me: ik spoel gewoon bij jou aan - troost je.’

‘Pa, ik kan dit niet aanzien.’

‘Jongen, laat me droog liggen en mij te goed doen aan het nat.’

Onder het praten had hij naar mij gekeken alsof hij mij de les las.

Ik was niet bang van hem. Hij was bang van mij. Niet omdat ik hem kwaad kon berokkenen en dat ook wilde - hij vreesde mij om de passie die zijn zoon voelde voor me en die volgens zijn echtvrouw niets met mijn uiterlijk te maken had noch met zijn innerlijk. Over mijn karakter kon ze geen zinnig woord zeggen, ze had zich daarom verdiept in mijn achtergrond en mijn wortels gevonden: ik was te zeer verdeeld om ooit heel te worden.

Haar man was een stuk kleiner dan ik en danig verzwakt en vertekend. Toch had hij het mooiste mensengelaat dat ik in tijden had gezien. Hij had mijn vader kunnen zijn, mijn kameraad, mijn zoon - een minnaar. Vooral om het laatste stak ik mijn handen uit en raakte met twee vingers zijn borstelige wenkbrauwen aan; opeens voelde ik hoeveel zeer het doet ontkoerst te raken.

Abrupt had ik daarna het vertrek verlaten; hij bleef bij zijn vader tot diep in de ochtend, als een lichtpunt, gelukkig.

‘Sommige dingen gebeuren zonder dat daar een aanwijsbare of denkbare oorzaak voor is.’

‘Alles is te verklaren, mijn kind.’

De aanwezigheid van zijn vader onderging hij als een initiatie-ritueel: hij veranderde. Dat merkte ik eerst aan het verdwijnen van zijn maagklachten, en toen pas aan de manier waarop hij aan tafel om het zout vroeg - dissonant.

Je ligt naast me en je polijst met de kracht van jouw tong de grofheid van mijn voeten - de hielen. De kleur van etter sijpelt uit mijn geheugen: gelig, groenig, dikkig, vettig, kleverig. Ik ben bevangen: een landschap na een onvoorstelbare catastrofe; mijn ogen wijd open als verkoolde meren, mijn tepels weerbaar als hopen as, mijn mond een krater die tien centimeter onder mijn navel van hoop op nieuw leven trilt: mamama. Zo iets zou mij bij ieder ander met plaatsvervangende schaamte vervullen en jou met onverschilligheid.

Bij deze vrouw overvalt je het soort weemoed dat je voelt als je moeder in gebed verzonken niets en niemand toelaat - ook jou niet. Slechts het verzetten van de tijd kon deze inbreuk op de werkelijkheid herstellen - spreken met God is eindigend, wist je.

Dit van mij is erger. Dit houdt nooit op. Degene die naast je ligt bewoont een burcht van gedachten als ether omgeven door poelen van gevoel, oeverloos, waarheen toegangswegen ontbreken.

Soms beangstigde jou de ingetogen roerloosheid van het fysiek dat uiterst ontspannen urenlang op dezelfde plek kon liggen - alsof het opgebaard lag. Altijd was je nieuwsgierig naar wat ik zo stil, zo zwijgend en zo lang bewaakte. Maar ik liet geen sporen zien - niets. Wanneer ik je plotseling weer in mijn oogvelden laat denk je dat er een bui is overgedreven. Hoe kon je ooit vermoeden dat ik berekenend mijn burcht verliet met nog een geheime missie - jou.

Goed - je hebt je uiteindelijk met de idee verzoend dat je mij toebehoort en aldus ook de burcht bewoont. Ontvankelijk bewoon je immers reeds dertig jaar de aarde, intens en zonder haar geheimen te doorgronden.

Je kende niet eens de grootte van je eigen hartspier, de kleur van je lever, de vorm van je ruggegraat, terwijl de geur van je eigen uitwerpselen je keer op keer tot walging dreef.

Ach, jij kan niet één ochtend die net voorbij is beschrijven, laat staan de sterzetting van de komende nacht. Je weet niets want je bent een gebruiker. Je kon je ook geen leven voorstellen zonder mij, ja zonder mij - een erotische daad van onbuigzaam verdriet opgeslagen als esoterische ruimten, die leeg maar van een energievretende schoonheid zijn en krachtig.

'Mens ik vertrouw jouw sauna niet. De combinatie water en stroom associeer ik met een goed geleide dood. Ook al ervaar jij dagelijks dat zo'n samengaan in de cabine vooral stoom en zuivering oplevert.'

Je had weet van mijn kookpunten: 's nachts werd ik wel eens wakker badend in zweet dat als dauw druppelsgewijs aan mijn huid ontsprong.

Ach, welk een stil water was tot koken gebracht en van welk een diepe grond. IJskoud voelde mijn huid aan, maar mijn adem, vooral mijn voetzolen en mijn tong waren ondraaglijk heet, verhaalde je.

Het maakte niet uit of je mij toegenegen was en dat ik van je hield, als we maar met elkaar in verbinding stonden, desnoods uit lijfsbehoud.

Ik had met de vinger van één hand langzaam mijn nachthemd dichtgeknoopt. Ik had mij grommend op de buik gewenteld met het gezicht naar de overkant.

Je kende niet precies de betekenis hiervan. Je kon blijven peinzen tot het ochtendlicht onafwendbaar de dag ontblootte - proberen in te slapen met de buik, de

billen, ach, met helemaal niks tegen het beige wol van mijn omhulsels aan. Meestal zocht je ontspanning bij de dingen die op bezieling wachtten in één van de vele kamers van het huis, zolang je vingers maar weerstand voelden: naalden, garen, de stof van je borduurpatroon. Tot bloedens toe kon je ook ingewikkelde akkoorden uit de stalen snaren van jouw lesgitaar dwingen. Als je hand maar weerstand vond! Wat konden de nachten jou toch schelen! Waren ze niet bedoeld om pijn wegte dromen: Ach, waarom slaapt mijn geliefde toch?!

(fragment uit *Levenslang gedicht*, verschijnt bij De Knipscheer)

Astrid Roemer (1947, Suriname)
schreef o.a.

Theater
1982 *Paramaribo! Paramaribo!*
1983 *De zak van Santa Claus*
1984 *Lijf eigenen*
1984 *Een vrouw van een man*
1984 *Waarom de rivier zo nat is*
1985 *Liefdewerk*
1985 *Danse macabre*

Poëzie
1970 *Sasa*
1984 *En Wat dan nog*
1985 *Noordzeeblues*

Romans en novellen
1974 *Neem mij terug Suriname*
1975 *De wereld heeft gezicht verloren*
1976 *Waarom zou je huilen mijn lieve lieve*
1982 *Over de gekte van een vrouw*
1983 *Nergens ergens*

Aart Broek
Educando un pueblo
Literaire tegenstellingen op Curaçao in de jaren '20 en '30

1. John de Pool

Een van de op Curaçao meest bewonderde werken uit de decennia voor de Tweede Wereldoorlog opent met de volgende zinnen.

> Men zou het Curaçaose leven van een halve eeuw geleden ‘idyllisch’ kunnen noemen. Ontegenzeglijk was het patriarchaal, genoeglijk en rustig. Ondanks de verscheidenheid van kringen die door bijzondere gevoelens of bepaalde affiniteiten clans vormden, bestond onze gemeenschap uit één grote familie.

Deze ‘grote familie’ van, inmiddels, een eeuw geleden wordt door John de Pool[1.] geportretteerd in zijn *Del Curaçao que se va (páginas arrancadas de ‘El libro de mis recuerdos’)* - herinneringen aan ‘het Curaçao dat aan het verdwijnen is’, en nu reeds lang is verdwenen. Deze mémoires verschenen oorspronkelijk in 1935 bij de Chileense uitgeverij Editorial Ercilla (Santiago de Chile), en waren in dat zelfde jaar reeds verkrijgbaar op Curaçao[2.]. De ‘grote familie’ die De Pool voor ogen had, was zeker *niet* de *hele* Curaçaose bovenlaag, de (vroegere) plantage- en handelsfamilies, of, zoals De Pool ze noemt, ‘de beter gesitueerden’, ‘de ontwikkelde en beschaafde families’, ‘de hogere klasse’. ‘Het volk’, ‘de ongeorganiseerde massa’ (De Pools woordkeus) stond buiten die éne grote familie, of beter ‘daaronder’. De Pools herinneringen aan en kennis van het leven van de Afro-Antilliaanse groep zijn zeer beperkt en met name de waardering in deze is miniem. Illustratief is de volgende opmerking wanneer ‘Nachtwake en Dodenritueel’ ter sprake komen.

> Het belachelijkste, vaak ook komiek, waren de beroepshuilpartijen. Bij ontwikkelde en beschaafde families werden deze toneeltjes niet toegestaan, maar bij het overige volk voelde de naaste familie het als een belediging of smaad, wanneer de emotie van de beroepsweeklager ook maar het minst werd beknot. Dit leidde tot werkelijk lachwekkende scènes. (blz. 64, waarna één van de vele anekdotes die het boek rijk is, volgt.)

Nauw verbonden met deze geringschatting van de *Afro*-Antilliaanse cultuurelementen - zoals ‘ocho día’, seú’ en ‘tambú’[3. 4.] - is De Pools waardering voor de beschavende werking van de rooms-katholieke missie die aan de excessen van de Afro-Antilliaanse bevolkingsgroep paal en perk stelde.

> Er bestaat geen twijfel aan, dat dank zij de geloofsijver, het doorzettingsvermogen en de preken van de Apostolische Missie het half-barbaarse ritueel, waarvan de benaming boven dit hoofdstuk staat (‘Ocho dia’), verdwenen is. Dat mengsel van Afrikaans bijgeloof en katholieke ceremoniën, waarbij nog een tikkeltje hekserij kwam en dat de naam droeg van ‘ocho dia’, acht dagen, was iets dat, naar mijn oordeel,

meer in strijd was met de beschaving dan de zo gehekelde dans van de 'Tamboe' (blz. 72).

Dergelijke opmerkingen lopen als een rode draad door de bladzijden uit De Pools 'Libro de mis recuerdos', en contrasteren scherp met zijn beschrijving van de 'beschaving' van die 'éne grote familie'.

John de Pool

In ruim vijfentwintig hoofdstukken tekent De Pool de moraal, zeden en gewoonten die het leven tussen c. 1860 en 1890 gekarakteriseerd zouden hebben. Alle mogelijke aspecten komen aan de orde, overwegend met enige melancholie in herinnering gebracht en met een voelbaar

genoegen verlevendigd met anekdotes: het eten en drinken, de mode, huisversieringen, dansen en muziek, verlovingen en huwelijken, begrafenissen, vrije tijdsbesteding, *et cetera.* Hierna volgen in een vrijwel even groot aantal hoofdstukken herinneringen aan personen en instellingen die voor De Pool als de dragers en symbolen van de genoemde Curaçaose beschaving gelden, de 'Buitensociëteit', verschillende particuliere scholen, de uitgever Don Augustín Bethencourt, de arts Doctor Capriles, de advocaat en essayist Abraham Chumaceiro, Pater Baralt, *et cetera.* De portretten die De Pool van belangrijke personen uit de Curaçaose elite van de vorige eeuw met woorden tekent, eindigen alle met een min of meer gelijkluidende, beschuldigende opmerking aan het adres van de Curaçaose samenleving *in de jaren dertig.* Illustratief in deze zijn de laatste regels van het hoofdstuk gewijd aan Sjon 'Nene' Gorsira.

> Hij raakt in vergetelheid, zoals zovelen, die hem voor zijn gegaan op hun laatste reis en wier namen niet te boek werden gesteld. Zij immers hebben voor onze vooruitgang gewerkt en helpen ons nu nog, niet door hun lichamelijke aanwezigheid of hun geestelijke werkzaamheid, maar door het voorbeeld, dat zij ons hebben voorgehouden. (blz. 293)

De kritiek is duidelijk, het Curaçao in de dagen dat De Pool *Del Curaçao que se va* schreef, ontbeert dergelijke stimulerende grootheden (met uitzondering dan van hen die de Apostolische Missie vormden). 'Een onvergeeflijke vergeetachtigheid' zou de Curaçaose samenleving van de jaren twintig en dertig karakteriseren. 'Onvergeeflijk' daar door het vergeten van het (vermeende) hoge culturele en intellectuele peil van 'toen', dat van de twintigste eeuw wel moest dalen. De Pool spreekt in deze onder meer van 'culturele ontreddering' en 'materialistisch positivisme'.

Her en der verspreid door het lijvige boek (ruim 400 bladzijden) laten zich gedachten vinden die wijzen naar achterliggende 'oorzaken' van deze vergeetachtigheid. De onvermijdelijke 'veranderingen in mode en techniek' (blz. 35) en 'de geweldige "boom" van de olie' (blz. 120) zijn mede schuldig aan de door De Pool geconstateerde achteruitgang, maar zijn kritiek richt zich toch slechts zijdelings op deze fenomenen. Er is een andere schuldige. Die schuldige is het koloniale moederland: *Nederland.* Nederland wordt niet rechtstreeks als hoofdverdachte ten tonele gevoerd, maar indirect. Nederland wordt op Curaçao vertegenwoordigd door het gouvernement. In de ogen van De Pool is het gouvernement de aangewezen grootheid om de beroemdheden en hun werk uit de vorige eeuw te eren en in de gedachten van de mensen te houden, maar laat zij dit na. Voor De Pool is de belangrijkste, maar de door het gouvernement tevens meest verwaarloosde manier om het culturele en intellectuele peil van de dagen van weleer te continueren, te vervolmaken *èn gemeengoed te maken*: het onderwijs.

De Pool besteedt ruim aandacht aan partikuliere initiatieven uit de vorige eeuw om kinderen van vroegere slaven onderwijs te geven, algemene beschaving en burgerzin bij te brengen. Die taak had het gouvernement op zich moeten nemen, terwijl dit nu onder moeilijke omstandigheden, dikwijls met tegenwerking van dat gouvernement en met beperkte financiële middelen werd gepoogd door partikulieren, maar vooral door de Apostolische Missie.

> Meer dan eens heb ik het al gezegd, nooit zal ik moe worden het werk van de Apostolische Missie te prijzen. Het geduld, de tact - misschien niet individueel, maar zeker collectief - het talent en het doorzettingsvermogen hebben, uit wat zestig jaar geleden een ongeorganiseerde massa was, een klasse geschapen. (...) een collectiviteit te hebben getraind tot het juiste gebruik van de burgerzin. (blz. 204)

In het verlengde van deze lovende woorden staat De Pools onwrikbare overtuiging dat door de ontbrekende steun van het gouvernement, dan wel de Nederlandse regering, deze inspanning van de Missie het Curaçaose volk echter niet op het niveau van die 'éne grote familie' van een halve eeuw daarvoor heeft kunnen brengen, of ook maar enigszins een dergelijke grote sociale elite heeft kunnen voortbrengen in de jaren twintig en dertig. Als een thema in een roman opgebouwd door motieven, vormt zich dit beeld van De Pools visie in *Zo was Curaçao*[5]. De Pool toont zich in zijn belangrijkste werk veel meer dan algemeen wordt aangenomen bezorgd over de situatie *waarin Curaçao zich bevindt in de jaren twintig en dertig.* Deze bezorgdheid is in feite de stuwende kracht achter het schrijven van zijn (sterk gekleurde) memoires geweest. Met deze bladzijden uit *Het boek van mijn herinneringen* heeft hij 'een daad van herstel voor een onvergeeflijke vergeetachtigheid' willen stellen. Een daad waardoor hij niet zonder meer tot de zgn. 'Spaanse School' in de Curaçaose literatuurgeschiedenis[6.] kan worden gerekend, zoals in navolging van Colá Debrot - ook nu weer in zijn 'voorwoord' bij de recente heruitgave - steeds gebeurt in de Antilliaanse literatuurkritiek. De Pool plaatst zich veel eer op één lijn met de schrijvers die zich in de jaren twintig en dertig, in het Papiamentu, uitten: Willem Kroon, Manuel Fray en Miguel Suriel, die een zelfde bezorgdheid tonen ten aanzien van de sociaal-culturele ontwikkelingen op Curaçao in die jaren. De Pools betrokkenheid is uit hetzelfde hout gesneden, kreeg echter onder de handen van (de veel oudere) De Pool een andere vorm dan die welke Kroon *cum suis* kozen (waarover hierna). In dit opzicht is De Pool stellig een uniek schrijver, niet binnen de 'Spaanse School', maar binnen de groep sociaal bewogen auteurs uit de decennia voor de Tweede Wereld Oorlog.

2. Kroon cum suis.

Op 27 oktober 1922 verscheen onder de vleugels van de *Curaçaosche Rooms Katholieke Volksbond*[7.] voor het eerst de weekkrant La Union die voor verhalen en romans (in afleveringen) in het Papiamentu plaats zou inruimen. Hiermee werd onder andere gepoogd een van de doelstellingen te verwezenlijken, namelijk het bevorderen van het lezen in de eigen volkstaal. De redactie van La Union was in deze voor een deel aangewezen op vertalingen, zoals het al veel oudere rooms-katholieke weekblad La Cruz (sinds 1900) dit vrijwel uitsluitend was geweest. Al vrij snel kon La Union echter *oorspronkelijk*

verhalend proza in het *Papiamentu* opnemen. Bijna een decennium lang zorgden Willem Eligio Kroon (Curaçao, 1 dec. 1886-26 jan. 1949) en Manuel Antonio Fray (Curaçao, 1 dec. 1897-3 dec. 1967) voor bijdragen in de vorm van romans aan de krant van de Volksbond. Kroon was zijn werk overigens begonnen in La Cruz. Hun gezamenlijke produktie, welke werd afgesloten door Miguel Suriel (24 maart 1890-27 nov. 1963) met *Muher Culpable*, is aanzienlijk en als zodanig alleen al baanbrekend in de Curaçaose literatuurgeschiedenis[8].

De komst van de olieraffinaderij (1915-1918) veranderde de Curaçaose samenleving in korte tijd van een agrarisch-commerciële in een modern kapitalistisch geïndustrialiseerde maatschappij. De snelle veranderingen op sociaal-cultureel terrein die dit teweeg bracht, vormden een aanzienlijke bedreiging voor de r.k. missie die haar invloed op de Afro-Antilliaanse bevolking dreigde te verliezen, en aanvankelijk nauwelijks wist uit te breiden onder de arbeidsmigranten van andere Caraïbische eilanden. Om haar invloed te vergroten, dan wel te bestendigen werd onder meer bepaalde 'goede' literatuur een effectief middel geacht.

De r.k. kerk acht de uitwerking van romans op het denken en handelen van (met name jonge) mensen bijzonder groot, zo blijkt o.a. uit 'Een bisschoppelijk woord over Lectuur' door Mgr. Leijten, Bisschop van Breda, dat in zijn geheel werd afgedrukt in de Amigoe di Curacao, het Nederlandstalige r.k. weekblad, 19 maart 1910.

> (I)ndien Wij het aantal misdaden en misdadigers, jeugdige vooral, met den dag zien toenemen; indien zoo menig jongeling in vertwijfeling de hand slaat aan zijn eigen leven; indien zoo menig ontaarde zoon en diep gevallen dochter verdriet en schande brengt over het ouderlijk huis: dan is een der hoofdoorzaken van al dat kwaad te vinden in het lezen van slechte romans.

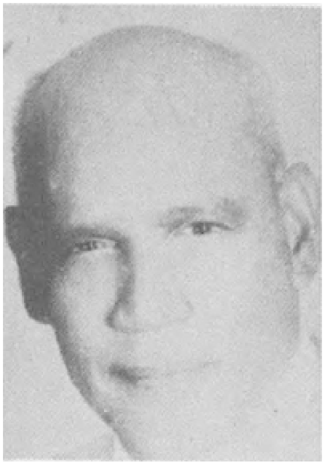
Dergelijke uitspraken met betrekking tot de (verderfelijke) uitwerking van romans komt men met een zekere regelmaat tegen in de bladzijden van zowel de Amigoe, als La Cruz en La Union. De veronderstelde grote uitwerking die romans kunnen hebben voert tot een ontkenning van de mogelijkheid 'kunst om de kunst zelf' te kunnen creëren, en tot een primair didactische 'taakomschrijving' van kunstuitingen, zoals hier door pater J.P.J. Delgeur. Zijn volgende opmerking is genomen uit een stuk gericht tegen de plannen voor de bouw van een nieuw theater.

> En kom nu, in Godsnaam, weer niet aanzeulen met de dooddoender, *l'art pour l'art*, holklinkende woorden die niets zeggen.
> Luister 'ns: Kunst dient om den mensch te *verbeteren, omhoog te heffen.*
>
> (Amigoe di Curacao 24 oktober 1925)

De feitelijke vertegenwoordigers van de r.k. ideologie - in het bijzonder de Paters Dominikanen en de Fraters van Tilburg - vormden echter geen eenheid voor wat betreft het gebruik van de lokale taal in hun taak 'om den mensch te verbeteren, omhoog te heffen'. Een discussie over het Papiamentu in de Amigoe, oktober en november 1915, tekent de tegenstelling tussen 'fraters' (tegenstanders) en 'paters'

(voorstanders van gebruik van Papiamentu)[9]. De opvattingen van de paters in deze zouden het aanvankelijk winnen, in ieder geval voor wat betreft de romans, verhalen en poëzie. Doorslaggevend is wat pater Poiesz als volgt formuleert.

Kroon



Suriel

> En zoo zouden ook wij het wenschen. Het eene doen en het andere niet laten. Het Hollandsch behouden, ontwikkelen, vervolmaken. Doch daarbij het Papiamentsch niet verwaarlozen, wijl juist het Papiamentsch zulk een machtig middel is om het kind op te voeden, te overtuigen en zoo op te voeren tot hoogere ontwikkeling. Met tien woorden in vlot en vloeiend Papiamentsch gesproken zal men meer invloed oefenen op het hart, en dus op de karaktervorming van het kind, dan met honderd Hollandsche woorden, die het misschien wel begrijpt maar niet *voelt.* (Amigoe, 23 oktober 1915)

De woorden van Poiesz laten er geen twijfel over bestaan dat de opvoedende taak van de r.k. missie (hier toegespitst op het onderwijs) alleen te realiseren is *met behulp van het Papiamentu.* Die opvoeding bestond vooral uit het bijbrengen van de r.k. ideologie en het Nederlandse cultuurpatroon (in zoverre geschraagd door r.k. levenspraktijk). Kroon en de zijnen gaven deze taak vooral vorm in tendensromans *(roman à thèse)*, en schreven hiermee de eerste Papiamentstalige romans.

Ter illustratie het handelingsverloop van twee van dergelijke romans. *Giambo bieuw a bolbe na wea* vertelt in twintig hoofdstukken de wederwaardigheden van de familie Salazar: het echtpaar Luisa en Antonio, hun twee kinderen Matilde (dochter

van 17) en Juan (de zoon die in het verhaal zijn 25ste verjaardag viert), en Enrique, de broer van Antonio. Wanneer op het lot dat Antonio heeft gekocht een prijs van U.S. $20.000 valt, verandert het leven van deze familie radicaal. Het enorme bedrag stelt hen in principe in staat om het eenvoudige, betrekkelijk arme leven van een timmermansgezin in te ruilen voor dat van een welgestelde familie en te gaan meedraaien in ‘e parti di sociedad cu ta considerá’ (in het deel van de samenleving dat aanzien heeft, p. 12). Deze mogelijkheid splitst de familie in twee partijen, met aan de ene kant Luisa en Enrique, die op de oude voet verder wensen te leven, en aan de andere kant Matilde en Juan, daarin geholpen door hun vader Antonio, die de verleidingen van (wat voor) welvaart, aanzien, mode, enz.

(doorgaat) nauwelijks kunnen weerstaan. Onder voortdurende waarschuwingen van met name Luisa, geven Juan en Matilde zich over aan moderne luxe als in Amerika ontworpen kleding, bals, een vakantietrip naar Aruba, en aan het verwaarlozen van oude vriendschappen en het aangaan van nieuwe met 'hende di categoría' (mensen van stand). Voor Matilde loopt dit uit op een huwelijksaanzoek door ene Gilberto Damon, een charmeur met een (aanvankelijk) onduidelijke achtergrond. Met het ingaan op de avances van Gilberto, weigert Matilde nog langer haar jeugdliefde voor Balentin - een integere jongen van eenvoudige komaf - te erkennen. Ook Juan laat zich uiteindelijk verleiden, door de jonge vrouw Alicia 'verbonden met het deel van de samenleving dat aanzien heeft' (althans in de ogen van Juan). Voordat Juan en Matilde zich in het absolute ongeluk storten door een huwelijk aan te gaan, komen zij beiden echter tot het inzicht dat het zowel Gilberto als Alicia om hun geld te doen was, en dat de oude, vertrouwde levensstijl van Luisa het juiste houvast biedt. Matilde vraagt Balentin om vergeving en geeft hem haar ja-woord, 'giambo bieuw a bolbe na wea'[10].

In *Muher Culpable* huwt Eduardo - een net afgestudeerde advocaat - met Lucina en vormt met haar een aanvankelijk zeer gelukkig echtpaar, waaruit al snel een zoontje geboren wordt. Spanningen ontstaan wanneer Eduardo voor zijn werk veelvuldig en langdurig van huis is. Wanneer Eduardo weer eens op reis is, wordt Lucina overgehaald door ene Marina om zich voor enkele dagen te bevrijden uit 'haar gouden kooi' en zich te vermaken op een van de landhuizen in het 'buitendistrict'. Lucina verandert haar uiterlijk en als 'Dorina' komt ze terecht op een enorm feest op het landgoed van Don Carlos. Aan het eind van het feest voert deze Carlos haar op sluwe wijze weg van de resterende genodigden en randt haar aan. Ze verzet zich fel en wordt daarbij onverwacht geholpen door een inbreker (Toms Blackface) die haar een revolver in de hand drukt. Er valt een schot, waarna Carlos ineenzakt. Lucina ontsnapt, terwijl Toms door het personeel aan de politie wordt overgeleverd.

Lucina verzwijgt voor Eduardo aanvankelijk haar aanwezigheid op het feest en bij de dood van Carlos. Wanneer Eduardo na enige tijd toch van Lucina hoort wat er is gebeurd, verdwijnt hij. Dit, de overtuiging een moord te hebben gepleegd, haar ontrouw aan Eduardo, het opsluiten van de onschuldige Toms, en het verleid zijn door een slechte 'vriendin', ondermijnen Lucina lichamelijk en geestelijk. Zij zoekt steun bij een pater, aan wie zij alles toevertrouwt.

Door het verdwijnen van Eduardo, inmiddels de belangrijkste advocaat op het eiland, wordt het proces tegen Toms eerst na negen maanden gevoerd. Op de dag van het proces treedt Lucina toch naar voren, gesteund door de pater en een advocaat, om Toms vrij te pleiten, de ware toedracht te vertellen, en de mensen die haar tot de moord brachten, Carlos, zijn vriendin Margarita, en Marina aan te klagen. Op dat moment komt Eduardo uit het aanwezige publiek te voorschijn. Onherkenbaar door een maandenlang verblijf in de 'laagste regionen van de samenleving' (waarin inmiddels Margarita en Marina zijn terechtgekomen), overhandigt Eduardo de rechter het onomstotelijke bewijs voor de schuld van (een jaloerse) Margarita en de medeplichtigheid van (een hebzuchtige) Marina: 'muher culpable' (zondaressen).

In deze beide romans (als ook in de andere romans en verhalen uit die jaren) leren de personages - en met hen de lezers - een bepaalde geloofs- en levenspraktijk als juist en enig ware te accepteren. Tegenover de fouten die worden gemaakt en de

(zeer) nadelige consequenties die deze meebrengen wordt de reddende hand van het *katholicisme* geplaatst. Het vasthouden aan de leef- en geloofsregels van de katholieke kerk behoedt de personages, dan wel de lezers, voor de gevaren waaraan Juan, Matilde en Lucina bloot staan wanneer zij zich overgeven aan de vermeende geneugten die het verander(en)de Curaçao haar bewoners biedt, en aan de vrijere morele opvattingen die opgeld doen.

De oorspronkelijke bijdragen in het Papiamentu betreffen overigens niet uitsluitend deze tendensromans. In de jaren twintig en dertig publiceerde Kroon ruim twintig gedichten in La Union. Vrijwel ieder jaar nam deze krant in december een gedicht van hem op waarin het 'kerstgebeuren' centraal stond, o.a. op 21 dec. 1923 'Pobreza den Pesebre', 24 dec. 1924 'Dilanti di Pesebre', 24 dec. 1925 'Nochi Silenciosa'. Zijn laatste 'kerstgedicht' verscheen in 1935[11]. Naast deze en andere gelegenheidsgedichten van Kroon, namen La Union en La Cruz verhalen en (gelegenheids)gedichten op van onder meer J.S. Panneflek, pater Poiesz, José S. Sint-Jago, Emilio Davelaar en W.M. Hoyer. Behalve dat dit werk zonder uitzondering doordrongen is van de r.k. moraal, is de verheerlijking van het koloniale moederland een dikwijls terugkerend element. Een uitzonderlijk voorbeeld uit La Cruz (want in het Nederlands) van de Arubaan H.E. Lampe, ter gelegenheid van de eerste vliegtocht van 'De Snip' naar de West.

vertrek eerste drie fraters

Als een vogel rusteloos hijgend naar zijn nest,
Aanvaardet Gij de vlucht van Holland naar de West,
Nu is zij pas volbracht, dat's Holland op zijn best!

De Snip doorkliefde ras de ruime hemelblauwe lucht,
En vond haar nestje veilig na de groot-gevaarvol vlucht!

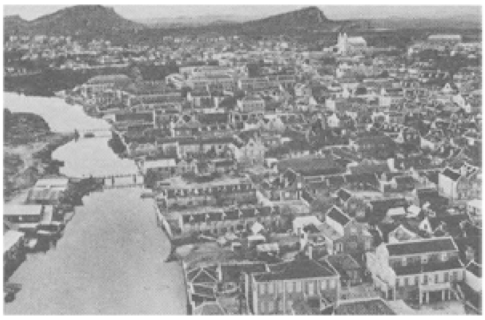
Stalen durf en moed hebt Gij getoond en niets geducht!
Neerlands naam verheven, over 't rond der aard vermaard,
Is door U opnieuw in 't levensboek met eer verlucht!
Prosit Helden! Gij zijt ieders groot bewond'ring waard!
(december 1934)

Er ging geen gelegenheid voorbij of er werd een gedicht aan gewijd: de verjaardag van Wilhelmina, de verloving van Juliana, haar huwelijk, de 300 jarige band tussen Nederland en Curaçao in 1934, het jubileum van een vooraanstaand pater, de inwijding van een nieuwe kerk of school, enzovoorts. Een enkele keer stond de taal, het Papiamentu, thematisch centraal, wanneer in een andere krant weer eens was afgegeven op het nut van deze taal, of getwijfeld werd aan de status van ‘taal’ voor het Papiamentu. Maar zelfs verdedigers van het Papiamentu, verontschuldigden zich toch nog voor hun taal. Zoals W.M. Hoyer in het laatste vers van zijn gedicht ‘Nos Papiamento’[12.]

Tolerá su insuficiencia;
Pordoná nos Papiamento.

Verdraag haar tekortkomingen;
Vergeef ons Papiamentu.

3. ‘Kai i Chas’, Max en De Marchena.



Curaçao, De drie gebroeders

Deze stroom van door de r.k. ideologie gevoede literatuur was bestemd voor de Afro-Antilliaanse bevolkingsgroep met een zekere basisscholing, maar de afleveringen van de romans werden dikwijls ook voorgelezen en bereikten zo ook de minder geschoolden. De blanke en lichtgekleurde, voornamelijk niet-katholieke elite (van wie de moedertaal wèl overwegend Papiamentu was) werd zeker *niet* bereikt. In zoverre zij La Cruz en La Union lazen, waren het de opiniërende artikelen - die (vanzelfsprekend) een zelfde moraal bevatten als de romans - die hun ergernis

opwekten. Centraal in de altijd (zeer) felle discussies tussen de r.k. missie en de lokale elite stond ‘de opvoeding van het Afro-Antilliaanse volk’, met name de invulling, toegankelijkheid en de taal van het onderwijs. Met uitzondering van enkele schimpdichten (overgenomen uit Nederlandse anti-katholieke periodieken), reageerden de tegenvoeters van de r.k. missie nìet met romans, verhalen en gedichten. Voor directe reacties op artikelen in La Cruz, La Union en de Amigoe di Curacao waren redactionele commentaren en ingezonden brieven (*remetido*) de aangewezen weg in kranten als Voz di Pueblo, de Vrijmoedige, El Imparcial en (in mindere mate) La Prensa en El Heraldo. Voor algemenere aanvallen op het r.k. denken en handelen verschenen er ‘dialogen’ (in Voz di Pueblo) en ‘essays’ die al naar gelang de lengte in afleveringen werden gepubliceerd (in alle genoemde kranten).

Tussen 1919 en 1922 verschenen er zeer regelmatig dialogen tussen ‘Kai i Chas’ in Voz, waarin het doen en laten van de r.k. kerk op de voet werd gevolgd en belachelijk gemaakt. Deze zeer levendige dialogen worden gekenmerkt door voortdurende verwijzingen naar stukken in de r.k. kranten, lokale gebeurtenissen en personen. Een fragment uit een van de vele dialogen waarin de spanningen tussen het Openbaar en het Bijzonder (d.i. rooms katholieke) Onderwijs ter sprake komen.

> *Chas* - Weet je Kai, er zijn weer mensen begonnen met hun kinderen van de Gouvernementsschool af te halen. Toevallig stond ik op de tramhalte van Pietermaai, en hoorde ik een vrouw tegen een andere zeggen, ‘De Pastoor zegt dat mijn dochter geen Heilige Communie kan doen als ze op de Gouvernementsschool zit. Nou, dan moet ik haar naar de “School van de Zusters” sturen tot dat ze haar H.C. heeft gedaan, wat moet ik anders!’ Zie je Kai, die mensen leren het nooit, want wat moet dat meisje op die r.k. school totdat ze aan haar r.k. verplichtingen heeft voldaan? Het punt is dat door hun kinderen naar de School van die Zusters te sturen, de kerk nog meer geld nodig heeft om al die ‘schaapjes’ te beschermen. Oh, mijn God, wanneer, wanneer, doen die moeders hun ogen eens open!?
> *Kai* - Maar het hoofd van de Gouvernementsschool moet de regering waarschuwen dat ze weer begonnen zijn met hun spelletje. Dit jaar zou de missie toch niet prediken om kinderen...
> *Chas* - Dat geloof jij, Kai, ze prediken het niet, maar ze brengen het wel anderszins bij, dat verzeker ik je.
> *Kai* - Maar de regering heeft ze toch verboden kinderen van de Openbare scholen weg te halen?
> *Chas* - Natuurlijk is dat zo, maar wat voor de duivel moeten zij daarmee! Ze weten best dat als ze daarmee stoppen, langzaam maar zeker alle kinderen naar de Gouvernementsscholen gaan en dàt komt hen natuurlijk niet van pas: zeg dan maar dag tegen alle gouvernementssubsidie voor zusters!
> (Voz di Pueblo, 1 april 1920)

Het gouvernement had zich steeds betrekkelijk weinig gelegen laten liggen aan het onderwijs van de Afro-Antilliaanse bevolking, dat (dan ook) voornamelijk door de r.k. missie werd verzorgd. Door de officiële gelijkstelling van het Openbaar en het Bijzonder (i.c. Rooms Katholieke) Onderwijs in 1923 kon het r.k. schoolbestuur wettelijk aanspraak maken op financiële steun van het gouvernement. Deze steun werd onttrokken aan belastinggelden die niet of nauwelijks werden opgebracht door de bevolkingsgroep waarvoor het r.k. onderwijs bestemd was, maar voor een belangrijk deel door de lokale 'elite'. Deze wenste dan ook een grotere medezeggenschap in het onderwijs van de r.k. missie. Een steen des aanstoots was met name het gegeven dat het onderwijs op de basisscholen (noodzakelijkerwijs) in het Papiamentu was, en niet in het Nederlands of Spaans. De vermeende achterliggende redenen worden verwoord door ene 'Max' in zijn essay 'Pa Moralidad' (Om wille van de moraal), Voz di Pueblo, jrg. 1, nr. 34 (21 april), nr. 35 (7 juni 1917), en zou tot ver in de jaren dertig gehoord worden.

> (...), want als deze mensen Spaans leren lezen, dan zullen ze al die boeken doornemen die ze van hun geloof afbrengen. Zo zit dat, wanneer onze mensen in de buitendistricten Spaans leren in plaats van Papiamentu zullen ze weldra begrijpen dat alles wat die paters hen vertellen niet waar is. Ze zullen zèlf leren denken, hun ogen zullen geopend worden. Het licht van de beschaving zal de diepe duisternis die nu in hun hersens heerst, vervangen. Maar dat komt de paters niet van pas. Ze onwetendheid en bijgeloof bijbrengen is de taak van de paters opdat ze des te meer wol opbrengen.

De scherpste veroordeling van de kerk en haar opvoedingspraktijken werd echter niet in een krant gepubliceerd, maar verscheen in 1929 als zelfstandige uitgave, P.P.M. de Marchena's *Ignorancia ó Educando un pueblo* ('Onwetendheid of De opvoeding van een volk').

Curaçao, Otrabanda

Marchena's essay bevatte gedachten die men elders in de Caraïbische regio ook onder woorden begon te brengen, en waaruit socio-literaire bewegingen voortkwamen als de *Négritude* (o.a. Franse Antillen), het *Indigénisme* (Haïti) en de *Poesïa Afroantillana* (Cuba en Puerto Rico). Hoewel op het essay van De Marchena geen literaire produktie volgde, moet zijn aanval op de r.k. missie en het westerse cultuurpatroon op een lijn worden geplaatst met die van Césaire, Damas, Roumain, Brouard, Heurtelou, Guillén, Palés Matos (representanten van de genoemde stromingen) en mensen als C.L.R. James, Ralph de Boissière, Alfred Mendes

(Trinidad), Marcus Garvey (Jamaica) en Anton de Kom (Suriname). Ondanks ontegenzeglijke verschillen, zijn zij één in hun scherpe kritiek op de achterstelling van de Afro-Caraïbische mens, zijn levenswereld en culturele erfenis, één in hun kritiek op de lokale machthebbers en op de Europese (dan wel Noord-Amerikaanse) politieke, sociaal-economische en kulturele hegemonie, één in hun eis voor veranderingen op allerlei terrein. Ter illustratie een tweetal citaten uit *Ignorancia ò Educando un Pueblo.*

> Tot nu toe heeft de Paus nog geen enkele neger *heilig* verklaard en zie dat geen enkele gekleurde pater te werk gesteld is op Curaçao, en al helemaal niet wordt toegelaten tot de Dominicaner orde. Waarom? Om de negerbevolking *bang* te maken moet de pater een blanke Europeaan zijn, zo dat hij kan overheersen. (...) Negers zijn altijd door het blanke ras geminachte, misbruikte wezens geweest. Waar komt bij jullie toch dat idee vandaan dat je je moet onderwerpen aan die kerels met hun rok - omdat ze een *kruis* òp hun buik hebben hangen, zijn ze daarom anders dan welk ander mens ook!?
> (...)
> Iedere dag hoor je op katechesatie de verhalen van *mensen* die rebelleerden tegen *God*, tegen de *Paus* en hoe een hemelse straf hen trof, en ook hoeveel berouw ze toonden en zich weer bekeerden, en ook nog hoeveel wonderen er voortdurend plaatsvonden en hoe afschuwelijk het hellevuur is. (...) Verzet u tegen die leugens. Als u iemand bent die een religie nodig heeft, voeg u dan bij ieder ander die voor u de bijbel toegankelijk maakt zònder zich met uw privézaken te *bemoeien*, want terwijl u zich inhoudt zoals zij u inprenten, laat je *blanke baas* je verdomd hard werken voor je *hongerloontje.*

Deze anti-klerikale en anti-westerse houding moet veel verspreider zijn geweest dan de kranten ons laten zien. Het zijn de liederen die niet in de kranten kwamen (en nu dan ook moeilijk te achterhalen zijn), die kritiek op de bestaande situatie onomwonden weergeven. Twee voorbeelden[13.]. In 1921 braken er rellen uit naar aanleiding van een belastingonderscheid dat gemaakt werd tussen Nederlanders en Curaçaoenaars. Een gelegenheidslied getiteld ‘dedicá na dia 19 di januari 1921’ deed de ronde, het eindigt als volgt.

> Nos Gobierno ta Holandes
> Nos bandera ta Holandes
> Nos himno ta nacional
> Pero, pa quico e ta sirbi nos?
> Sjonnan, pa quico e ta sirbi nos?

We hebben een Hollandse regering
We hebben een Hollandse vlag
We hebben een Nationaal volkslied
Maar, waartoe dienen ze ons?
Beste mensen, waartoe dienen ze ons eigenlijk?

Een schokkende gebeurtenis in de jaren twintig was de overval van de Venezolaanse rebel Rafael Simón Urbina op het garnizoen op 8 juni 1929. Gesteund door enkele tientallen landgenoten haalde hij de wapens uit Fort Amsterdam, gijzelde gouverneur Fruytier en garnizoenscommandant Borren en vertrok met een gevorderd schip naar de Venezolaanse kust. Schip en gijzelaars keerden behouden terug en Urbina werd spoedig ingerekend. Het lied ‘Pober Corsao’ werd ter gelegenheid van deze overval gemaakt. Het eindigt met het volgende vers.

Nan toer ta hopi
Na toer caminda
Na Isla y na Bullenbaai
Nan cu ta hanje
Mejor salario
Larga nan bai defende nan mes

Zij zijn met velen
Overal
Op de raffinaderij en olieopslag
Zij die de beste
Salarissen ontvangen
Laat hen zich zelf verdedigen!

Met deze voorbeelden uit de ‘orale literatuur’ zijn we een eind verwijderd van de gelegenheidsgedichten ter ere van de een of andere ‘nationale’ prestatie.

4. Colá Debrot.

Mogelijk zonder het zelf ooit geweten te hebben debuteerde Colá Debrot (1902-1981) op Curaçao in De Vrijmoedige, 26 september 1918. Dit weekblad, uitgegeven en geredigeerd door Carsten D. Meijer gaf volop ruimte aan de ‘vrije opvattingen’ van hen die de r.k. kerk bestreden, maar vrijwel niet aan romans, verhalen en gedichten. In deze krant verscheen het volgende gedichtje van Debrot, dat eerder verscheen in De Nieuwe Amsterdammer, een krant waaruit Meijer vaker stukken overnam[14].

Haat

We haten en verwenschen.
Iemand om 'n slechte daad,
Maar van wien van alle menschen
Weten wij 't meeste kwaad?

In de context van de Curaçaose spanningen een zeer relativerende en uiteindelijk verzoenende stellingname. Hoe bekend Debrot (en zijn werk) in de na-oorlogse decennia op Curaçao ook mag zijn geworden, in de twee decennia daarvoor was hij

dat zeker niet. In kleine kring werd bekend dat Debrot *Mijn zuster de negerin* had gepubliceerd in 1935[15]. Direct daarop achtte de Amigoe di Curaçao het noodzakelijk haar lezers te adviseren het betreffende boek ongelezen te laten. Ze nam de bespreking uit het Nederlandse blad Boekenschouw (Geïllustreerd Letterkundig Maandschrift) over om haar mening te verwoorden.

Debrot bezoekt ruïnes van de goudmijnen op Aruba in 1967, v.l.n.r. waarnemend gezaghebber De Cuba, Jane Debrot, Cola Debrot en de dichter N. Piña

> Cola Debrot heeft den laatsten tijd gepubliceerd in 'Forum', maar was vóór dien tijd, naar ik meen, een onbekende. In 'Forum' te publiceren teekent reeds een mentaliteit, een geesteshouding. Deze litterair merkwaardige en goed geschreven novelle is doortrokken van dien bedenkelijken 'Forumgeest', die zich graag ophoudt op de grens van het scabreuze. 'Mijn zuster de negerin' behandelt een zeer penibel geval, dat een auteur beter stilzwijgend voorbijgaat. Kan de vertelkunst dan alleen bloeien in het moeras van wat corrupt en verboden is? Een planterszoon komt, na een bezoek aan Europa, terug op zijn plantage, vindt daar een jonge negerin-huishoudster en wordt op het oogenblik, dat die waarschuwing dringend noodig is, gewaarschuwd dat deze negerin de dochter van zijn vader is. 'Forum' blijft een broeikas van giftplanten. Slechts volkomen verlitteratuurde lezers kunnen zulk een novelle accepteeren. (jrg. 29, 1935/36, p. 84)

Deze bespreking in de Amigoe zal er nauwelijks de oorzaak van geweest zijn dat de novelle van Debrot niet gelezen werd op Curaçao (waar zijn andere werk uit de vooroorlogse jaren al geheel onbekend bleef[16]. Volgens Van de Walle in zijn *Beneden de Wind (Herinneringen aan Curaçao)*, '(werd) in de kleine kring van jonge Curaçaose mensen waarin ik me toen bewoog weinig of niet gelezen. Zijn boekje (d.i. Debrots *Mijn zuster de negerin*) had op Curaçao nauwelijks belangstelling gewekt, behalve bij Stoit Dyck, die in de Hollandse boekhandel van "Djombi" Mensins de lakens uitdeelde.' Er werd algemeen weinig aan romans, verhalen en gedichten gelezen door de (al dan niet intellectuele) elite - en evenmin geproduceerd -, maar al helemaal niet in het Nederlands. De 'moedertaal' kreeg pas in de loop van de jaren veertig en daarna enig houvast in de Antilliaanse samenleving (vgl. de opmerkingen van Sleeswijk hieronder).

Evenals de andere tot nu toe behandelde literatuur reageert Debrot met *Mijn zuster de negerin* op de snel ver-

ander(en)de sociaal-culturele situatie van Curaçao, in het bijzonder op de veranderde positie van de blanke elite en de Afro-Antilliaanse bevolkingsgroep ten opzichte van elkaar. Debrot presenteert een zeer ideële visie op hun onderlinge verhouding: de beide groepen zouden de meest essentiële band met elkaar hebben die er tussen mensen kan bestaan: ze zijn familie van elkaar[17]. De realiteit van de jaren twintig en dertig stond nog ver af van dit ideaal (en de moraal van zijn debuut).

5. Passanten.

Bij deze tegenstellingen voegde zich nog de visie van de ‘buitenstaanders uit het moederland’, de *makamba's* die voor kortere of langere tijd Curaçao aandeden. Met de komst van de Shell nam het belang van de kolonie voor Nederland zienderogen toe, en daarmee ook de belangstelling van een veelvoud aan ‘deskundigen’. Deze bezochten het eiland om de Nederlandse of Antilliaanse regering, dan wel beide, te adviseren omtrent ‘onderwijs’, ‘gezondheidszorg’, ‘landbouw’, enzovoorts. Hun adviezen legden zij neer in talrijke rapporten, terwijl zij hun persoonlijke ervaringen met Nederlandse lezers deelden in ‘reisverslagen’. De Telegraaf, Het Koloniale Weekblad, De Haagsche Post, De Nieuwe Rotterdamsche Courant en andere Nederlandse kranten namen ze op. In de *Antilliaanse* kranten verschenen vervolgens de reacties op de (onbedoelde) onzinnige of ronduit beledigende opmerkingen die deze ‘indrukken’ bevatten - reakties die de Nederlandse lezers overigens zelden of nooit bereikten. Een kort fragment uit een dergelijk reisverslag, ‘Indrukken van Willemstad’, van Prof. Dr. J.G. Sleeswijk, die eind jaren twintig ‘de West’ bezocht en zich daarna veelvuldig opwierp als kenner van de Antillen.

> (I)k zou iets vertellen van mijn indrukken der eerste dagen. Die waren alles behalve opwekkend, gelijk de lezer uit de volgende opsomming kan begrijpen. De beide beste (of eigenlijk minst slechte) hotels dragen den naam Americano en Washington. Toen ik in mijn hotel was aangekomen, werd mij de pensionprijs in dollars berekend. De mededelingen aan de gasten, op de kamers aangeplakt, slechts in 't Spaansch en 't Engelsch. Opschriften van winkels en advertenties: Engelsch of Spaansch. Met mijn kamermeid, op Curacao geboren, moet ik mij in 't Engelsch onderhouden. Het eenige dagblad dat op Curaçao verschijnt, wordt in 't Spaansch gedrukt. Mijn Willemstadsche kapper (gezegend zijn diens Hollandsche collega's om hun zindelijkheid!) houdt van symboliek, maar vergeet daarbij Nederland gelukkig niet. Boven de spiegels van de drie zitplaatsen in zijn salon, hangen drie prenten. Op de beide buitenste zijn meisjes voorgesteld, die resp. in de Amerikaansche en de Venezolaansche vlag zijn gehuld; de vrouwenfiguur in het midden vertoont de trekken van H.M. de Koningin en is met een Nederlansche driekleur gedrapeerd. Overigens, waar ge staat of gaat, hoort ge om u heen een taaltje spreken, dat geen Engelsch en geen Spaansch, noch Nederlandsch is, maar van alle drie wat: het Papiamentsch. En zoo zal men 't begrijpen, dat bij een nieuw-aankomeling zich de vraag

opdringt: ben ik hier wel in een Nederlandsche kolonie? (De Telegraaf, 29 juni 1929)

Het zijn onder meer dergelijke laatdunkende uitlatingen over het Papiamentu en andere vermeende 'eigenaardigheden' van de Curaçaoënaar, die pennen in beweging zetten (behalve in 'het eenige dagblad dat op Curaçao verschijnt'[18]. Zoals die van de anonieme gelegenheidsdichter van 'Curaçao in het Moederland', in La Prensa, 4 april 1932.

Wij hebben het nimmer kunnen dromen,
dat het eens zóó ver zou komen,
Dat men zelfs in 't rijke Moederland,
Curaçao een plaats zou gunnen in de krant.

Wij zijn zóó klein en zóó afgelegen,
Nauwelijks een stipje op de wereldkaart,
Zoo 'n groote eer maakt ons verlegen,
Wij hebben het nimmer van U verwacht.

Eerst was het een dokter, 'n geleerde man,
Die buiten zijn vak, nog iets anders kan,
Een groote meester in het phantaseeren
Die veel op zijn grote duim kan teren,

(...)

Nadat deze dokter is uitgepraat
Kwam een persfotograaf aan het woord
En met behulp van de gevoelige plaat,
Ging hij, ongenadig, met het afbreken voort.

(...)

Na deze eenzijdige persfotograaf
Komt de beurt aan de Telegraaf,
Die opent zijn kolommen wagen wijd,
Voor de nonsens over Curacao verspreid.

Maar wie eens de kunst verstaat
Om tusschen de regels door te lezen,
Die ziet Jan Salie en zijn maat
Door 't hele stuk heen schemeren.

Wij vragen U, eendaagsche experts,
Verschoont ons van uw pers geklets,
Wij zijn tevreden met ons klein Curaçao
En vroegen niet of U er komen wou.

De persoonlijke indrukken van reizen naar 'de laatste resten tropisch Nederland' worden nog steeds gepubliceerd en wekken nog dikwijls de irritatie op van meer of minder grote groepen in de Curaçaose samenleving. Het meest recente voorbeeld is H.M. v.d. Brinks *Reis naar de West* (Amsterdam: Meulenhoff, 1986) dat aanvankelijk in afleveringen verscheen in het N.R.C.-Handelsblad èn in de Napa, de vrijdagbijlage van de Amigoe. Na het verschijnen van de eerste afleveringen in het Antilliaanse dagblad, is de weerstand tegen Van den Brinks visie van verschillende kanten zo groot, dat de redactie besluit de

laatste afleveringen sterk in te korten.

Niet alleen deze reacties en reisverslagen bestaan bij de gratie van de Curaçaose samenleving en de specifieke aantrekkingskracht die zij meer en meer weet uit te oefenen op Nederlanders. In de loop van de jaren dertig (maar sterker nog daarna) neemt de komst van (hoger opgeleide) Nederlanders en hun gezinnen enorm toe. Hiervoor zijn de uitbreiding van de olieraffinaderij, de groei van het ambtenarenapparaat, de secularisering van het onderwijzend personeel en de verbetering van de gezondheidszorg op het eiland vooral verantwoordelijk. Op contractbasis verblijven duizenden *passanten* gedurende enkele jaren op Curaçao. Voor een aantal van hen vormt het verblijf de voedingsbodem voor romans, verhalen en (in mindere mate) gedichten. Uit de grote groep Nederlanders die sinds de Tweede Wereldoorlog op Curaçao een tijdelijk (t)huis vinden treden onder meer C.Ch. Goslinga, Frits v.d. Molen, Tini Schoorl-Strauss, Andries v.d. Wal, Jo v.d. Walle en Bouke B. Jagt naar voren met, wat in de Antilliaanse literatuur-kritiek wordt genoemd 'passanten-literatuur'. Het eerste voorbeeld van deze Hollandse bijdrage aan de Antilliaanse literatuur vindt men echter al in de Amigoe di Curacao van 16 augustus 1924. Op de onderste helft van de voorpagina verscheen een kort verhaal, 'De vreemde stilte', van T. Bergmann-Jelgersma, de vrouw van Dr. A.J.N. Bergmann die van april 1922 tot mei 1925 hoofd van 'Gezondheidsdienst' op Curaçao was. De toenmalige redactie voegde een 'noot' toe aan haar verhaal waarin zij sprak van 'een stuk keurig proza - het mooiste misschien, wat ooit op en over Curaçao geschreven is'. Door een minimum aan 'gebeurtenissen' en een maximum aan '(natuur)beschrijving' (met een enorme hoeveelheid bijvoeglijke naamwoorden, bijwoorden en kwalificerende woordgroepen) laat dit verhaal zich indelen bij een specifieke Europese literaire stroming, en wel die welke onder meer bekend staat onder de naam *Fin de Siècle.* Het verhaal is een (enigszins laat) voorbeeld van deze stroming die haar hoogtepunt bereikte in de twee decennia rond de laatste eeuwwisseling. Door voor haar verhaal in eerste instantie aansluiting te zoeken bij de Westeuropese literaire traditie, is 'De vreemde stilte' een typisch voorbeeld van passanten-literatuur geworden. Ook het gegeven dat het verhaal in de eerste plaats geschreven is voor een lezerspubliek in Nederland typeert de passanten-literatuur. 'De vreemde stilte' werd allereerst gepubliceerd in De Gids, jrg. 87, juni 1924, blz. 316-319. Het zijn echter vooral vergelijkingen als die van de Curaçaose 'aarde' met 'een duinlandschap in het groot', die het gericht zijn op Nederlandse lezers illustreren[19].

Toch lijken dergelijke teksten ook tot de Curaçaose literatuur te moeten worden gerekend. Zo min als de Hollandse aanwezigheid op andere terreinen uit de Antilliaanse geschiedenis geknipt kan worden, zo min mogen mijns inziens deze teksten aan (de bestudering van) de Antilliaanse literatuurgeschiedenis worden onttrokken.

Eindnoten:

1. Geb. Curaçao, 1873 - overleden in Panamá 1947. Hij woonde het grootste deel van zijn leven buiten Curaçao, maar bleef goed geïnformeerd over het reilen en zeilen van het eiland. In (soms

zeer) lange ingezonden brieven in La Union en La Prensa becommentarieerde hij recente ontwikkelingen.

2. Bijna dertig jaar later verscheen een Nederlandse vertaling, van Cola Debrot, Henk Dennert en J.A. van Praag, onder de titel ‘Zo was Curaçao’ in *Antilliaanse Cahiers*, jrg. IV (1961), nrs. 1 t/m 4. In 1982 werd op Curaçao een fotografische herdruk van De Pools memoires in de oorspronkelijke taal verzorgd. In 1985 verscheen een herdruk van de Nederlandse vertaling bij S. Emmering, Amsterdam, aangevuld met een bijzonder uitgebreid en handzaam personen- en zakenregister, alsmede een voorwoord dat Cola Debrot reeds schreef in 1977 (plannen voor een herdruk bestonden al tien jaar). Hieruit de citaten.
3. Respectievelijk een begrafenisritueel, een oogstfeest en een dans/zang/muziek, alle met een sterk *Afro*-Caraïbische inslag; voor gedetailleerde informatie zie J.Ph. de Palm, *Encyclopedie van de Nederlandse Antillen*, Zutphen: Walburg Pers, 1985.
4. Onomwonden geeft De Pool deze visie in zijn bijdrage ‘Nuestra decadencia cultural y la esperanza de su renacimiento’ in La Union, 6 en 13 augustus 1931, op de gehele voorpagina's van deze nummers. De eerste helft, van 6 augustus, is in feite *Del Curacao que se va* in een notedop. De tweede helft toont het belang dat De Pool aan het onderwijs (educación), in tegenstelling tot onderricht *(instrucción)* hecht, in het bijzonder het werk verricht onder leiding van Mgr. M.G. Vuylsteke (aan wie hij zijn artikel opdraagt) en door de Curaçaosche Roomsch Katholieke Volksbond.
6. In de laatste decennia van de vorige eeuw wordt rond de tijdschriften Notas y Letras en El Poema een aanzienlijke hoeveelheid *Spaanstalige* poëzie op Curaçao geschreven, onder meer door A.A. Wolfschoon, D.M. Churaceiro en J.S. Corsen. Deze zgn. ‘Spaanse school’ in de Curaçaose literatuurgeschiedenis wordt vrij gedetailleerd beschreven in J. Terlingen, *Lengua y literatura españolas en las Antillas Neerlandesas*, Curaçao, Ministero de Asuntos Culturas/Servicio de Informacion del Gobierno de Las Antillas Neerlandesas, 1961. Het feit dat De Pool in het Spaans schreef lijkt mij geen doorslaggevende reden hem als een late exponent van deze ‘school’ te zien.
7. In 1919 werd ‘onder de bescherming van God Almachtig en overeenkomstig de beginselen van de Roomsch Katholieke Apostolische Kerk te Curaçao’ de Volksbond opgericht. De vereniging had ten doel, ‘de zedelijke en stoffelijke belangen van de bevolking der Kolonie Curaçao te bevorderen’, dit d.m.v. onder meer het oprichten van avondscholen om kosteloos onderwijs aan ambachtslieden te geven, het verenigen van ambachtslieden in een soort vakbonden, het oprichten van speciale fondsen om haar leden bij ziekte- en sterfgevallen financieel te ondersteunen, het uitgeven van een (week)krant. Zie Chris v.d. Woestijne, ‘Opkomst en ondergang van de C.R.K.V.’, paper voor ‘Religie en Samenleving op de Antillen’, workshop, 11 november 1986, Amsterdam, Vrije Universiteit.
8. In chronologische volgorde ontstaat de volgende lijst: W.E. Kroon, ‘Lucha pa derecho’, in La Cruz, 30 mrt 1921-20 april 1921; W.E. Kroon, ‘Artesano pa nobleza’, ibid., 1 juni 1921-13 juli 1921; W.E. Kroon, ‘E no por casa’, ibid., 10 jan. 1923-14 mrt 1923; W.E. Kroon, ‘Giambo bieuw a bolbe na wea’, in: La Union, 30 okt. 1924-26 mrt 1925; M.A. Fray, - Un Sacrificio’, ibid., 2 april 1925-22 okt. 1925; W.E. Kroon, ‘Mientrastanto anochi n'sera, careda n'caba’, ibid., 29 okt. 1925-25 mrt 1926; W.E. Kroon, ‘Dos di dia di dos anochi riba webo’, ibid., 6 mei en 13 mei 1926; M.A. Fray, ‘Lucha i Triunfo’, ibid., 20 mei 1926-18 nov. 1926; W.E. Kroon, ‘Mester a deré promé el a drenta casa’, ibid., 25 nov. 1926-27 jan. 1927; M.A. Fray, ‘Vanidad’, ibid., 10 febr. 1927-22 sept. 1927; W.E. Kroon, ‘Un diamante cu ta hunga sconde’, ibid., 29 sept. 1927-1 dec. 1927; W.E. Kroon, ‘Venganza di Amor’, ibid., 1 mrt 1928-31 okt. 1928; W.E. Kroon, ‘Castigo di un abuso’, ibid., 7 nov. 1929-3 juli 1930. M.A. Fray, ‘Un yiu di pueblo’, ibid., 1 okt. 1931-6 nov. 1932; S.M. Suriel, ‘Muher Culpable’, ibid., 13 okt. 1932-2 nov. 1933.
9. Gedetailleerder over deze discussie in mijn ‘De poetika van de r.k. missie en haar schrijvers, Curaçao, 1910-1940’, te verschijnen in Kristòf, jrg. VII, 1987.
10. ‘Er is nog een restje okersoep in de pot over’, de uitdrukking wordt vooral gebruikt om aan te geven dat ‘het weer aan is’ tussen twee oude geliefden nadat zij een tijdje uit elkaar waren. In de roman van Kroon verwijst dit gezegde niet alleen naar de liefde tussen Matilde en Balentin, maar ook naar het weer terugkeren van Juan en Matilde naar de oude, vertrouwde levensstijl (waartoe uitdrukkingen als ‘Giambo bieuw etc.’ in feite ook behoren).
11. Een deel van de gedichten van Kroon, waaronder zijn kerstgedichten, zijn opgenomen in het postuum uitgegeven bundeltje *Algun Poesia di willem Eligio Kroon*, Willemstad, 1966, geredigeerd door zijn broer José M.P. Kroon.

12. In La Union, 1 september 1932, oorspronkelijk in Rodolfo Lenz, *El Papiamento, La lengua criolla de Curazao.* Anales de La Universidad de Chile, ser. 2, ano 4, 5, 1926/27.
13. Ontleend aan B. de Gaay Fortman, 'Pamfletten over Curaçao', in: West-Indische Gids, jrg. 18, 1936/37, pp. 353-372.
14. Dit gedichtje, onverwacht bij archiefonderzoek tegengekomen, was tot nu toe onbekend en werd dan ook niet opgenomen in deel 2, 'Gedichten', van Debrots *Verzameld Werk*, Amsterdam, Meulenhoff, 1985. Het is overigens niet het enige dat sinds met de uitgave van het verzamelde werk werd begonnen, weer naar bovenkwam. Er zal een achtste aan de zeven geplande delen worden toegevoegd om het nieuw gevonden werk te bundelen.
15. *Mijn zuster de negerin*, verscheen in Forum, jrg. 3 (1934), pp. 1171-1187, en jrg. 4 (1935), pp. 37-61. In boekvorm voor het eerst verschenen bij Nijgh en Van Ditmar, Rotterdam, 1935.
16. Voor deze publikaties en die van tijdens en na de Tweede Wereldoorlog zie Maritza Eustatia, *Catalogus van werken van en over Cola Debrot*, Willemstad: Universiteit van de Nederlandse Antillen, 1986 en het door de Stichting voor Culturele Samenwerking (Sticusa) uitgegeven *Literatuuroverzicht mr. Nicolaas (Colá) Debrot,* Amsterdam, 1986.
17. Vgl. Jos de Roo, *Antilliaans literair logboek*, Zutphen: Walburg Pers, 1980.
18. Bedoeld wordt Boletin Comercial onder redactie van P. Da Costa Gomez, uitgegeven door A. Bethencourt é Hijos. Het blad bevatte vrijwel geen lokaal nieuws, noch opiniërende stukken, maar voornamelijk 'cable news' van uit Noord Amerika, Venezuela en andere Latijns-Amerikaanse landen.
19. Gedetailleerder in mijn 'Vergeten bladzijden uit de Antilliaanse literatuur: een verhaal uit 1924', Amigoe-Napa, vrijdag, 16 mei 1986.

Elis Juliana
De tamboe op Curaçao

Reeds de eerste slaven hadden de gewoonte in de nachtelijke uren op een geheime plaats bij elkaar te komen om in hun dansen en klaagzangen hun hart uit te storten. De samenkomst vond over het algemeen plaats ten westen van de plantage, op goede afstand van het landhuis van de plantage-eigenaar. De *tamburero* (de tamboespeler) bespeelde de tamboe op een zeer beheerste wijze, het zgn. ‘ingetogen of gesloten tamboe-spel’, opdat het geluid niet ver van de plaats gehoord kon worden. Zouden ze ontdekt worden, dan was de straf zeer streng. Met een lage, zware en door angst en bitterheid getekende stem zet de zanger mompelend een klaaglijke melodie in, met bijvoorbeeld deze tekst, waarin hij verwijst naar hun slavenbestaan: ze worden beschouwd en behandeld als beesten, de eigenaar *(Shon)* verkoopt hen als kippen.

Katibu ta galiña, mama
katibu ta galiña!

De slaaf is een kip, mama
de slaaf is een kip!

De groep mompelt in koor op de laatste toon: Hmm! Zanger:

Shon ta bende nos, mama
katibu ta galiña!

De shon verkoopt ons, mama.
de slaaf is een kip!
Koor: Hmmmm!

Met doordringende eentonigheid herhaalt de zanger steeds weer deze twee zinnen met slechts kleine variaties.

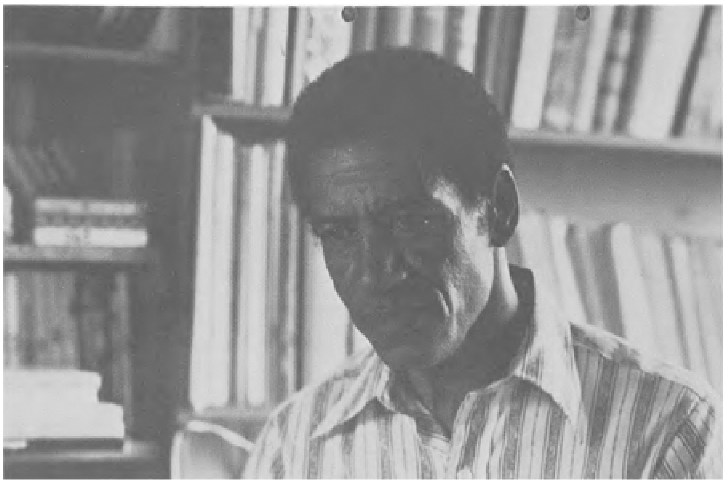
Katibu ta galiña, mama
Katibu ta galiña.
   Hmmm
Shon ta bende nos, mama
ta bende nos
   Hmmm
Katibu ta galiña, mama
Katibu ta galiña.
   Hmmm
Nos ta troka shon, mama
mira kon m'a papia shon, mama
Katibu ta galiña
   Hmmm
Katibu ta galiña, mama
Katibu ta galiña.
   Hmmm
E shon ta bende nos, mama
ku plaka na man
   Hmmm
Nos ta troka shon, mama
Ata nos ta troka shon, mama

Katibu ta galiña
Hmmm
Shon ta bende nos, mama
ku plaka na man
Hmmm
At'e shon ta bende nos, mama
ku su plaka na man
Hmmm
Nos ta troka shon, mama
Katibu ta galiña, mama
Hmmm

De slaaf is een kip, mama
De slaaf is een kip.
Hmmm
De shon verkoopt ons, mama
verkoopt ons
Hmmm
De slaaf is een kip, mama
De slaaf is een kip.
Hmmm
We wisselen maar van shon, mama
Zie hoe ik de shon gesmeekt heb, mama
De slaaf is een kip, mama
Hmmm
De slaaf is een kip, mama
De slaaf is een kip.
Hmmm
De shon verkoopt ons, mama
Voor contant geld
Hmmm
We wisselen maar van shon, mama
Kijk hoe we van eigenaar wisselen
De slaaf is een kip
Hmmm
De shon verkoopt ons, mama
Voor contant geld
Hmmm
Kijk hoe de shon ons verkoopt, mama
Voor contant geld.
Hmmm
We wisselen van shon, mama
De slaaf is een kip, mama
Hmmm

De groep danst op de tonen van deze klaagzang, ieder voor zich. De dans is een schudden van het lichaam, van boven naar beneden, zonder dat het middel meebeweegt. De danser staat rechtop, het gezicht naar voren, de armen hangen slap langs het lichaam. Terwijl de rechterhiel wat wordt opgetild, licht hij zijn linkervoet helemaal van de grond op. In feite heft hij het hele lichaam op en houdt dat zo door op de tenen van zijn rechtervoet te steunen. Daarna laat hij zijn lichaamsgewicht loodrecht neerkomen op zijn linkervoet, zonder dat zijn knie daarbij buigt. De linkerknie wordt niet gebogen om de ‘val’ op te vangen of tegen te houden.

Bij het neerkomen voelt de danser een schok door zijn hele lichaam gaan. Het lijkt alsof hij van onder tot boven in een koud bad wordt gedompeld, of dat er een elektrische schok vanuit zijn hersenen door zijn hele lichaam schiet en door zijn linker voet de grond inslaat. (Een dergelijk schok ervaar je bijvoorbeeld ook wanneer je van een stoep afgaat, daarbij misstapt en pal op je hiel terecht komt. Van zo'n misstap, die je wat uit je evenwicht brengt en waarbij het zwart voor de ogen ziet, kun je lange tijd daarna nog lichte hoofdpijn overhouden.) Door die ‘val’, oftewel deze danspas steeds achter elkaar te herhalen, brengt de slaaf zich in een soort trance, omdat hij met elke valpas die ‘stroom’ van hersenen naar voet voortzet. In die staat verliest hij contact met de werkelijkheid of anders gezegd, de ‘stroom’ die door zijn lichaam trekt om er via de linkervoet weer uit te komen, neemt bij het verlaten van het lichaam ook alle besef van pijn en bitterheid mee. Dus met de tamboe kan hij zijn verdriet, zijn wanhoop wegdansen.



Elis Juliana

Een Hollandse meneer die wat belangstelling toonde voor de Curaçaose folklore dacht dat dit gestrompel misschien ontstaan zou zijn met het doorsnijden van de achillespees van gevluchte slaven. Nadat de slaven weer gevangen genomen waren, zouden ze op die manier verminkt zijn opdat ze niet weer zouden vluchten. Voor zover is nagetrokken, is iets dergelijks echter nooit hier op Curaçao voorgevallen.

Na de afschaffing van de slavernij in het jaar 1863 nam de tamboe, alhoewel bij de wet verboden, vrijere vormen aan daar de negroïde bevolkingsgroep, eenmaal vrij, meer risico's dan in vroegere tijden kon nemen. Fel bestreden de katholieke Hollandse priesters de tamboe om zo, het recht in eigen handen nemend, aan dit ‘duivelse plezier’ een einde te maken. Gezeten op hun paard, reden ze in op een groep mensen

die op het erf van hun huis hun vertier zochten in de tamboe, sloegen er met de karwats op los en namen de trom in beslag. In de kerk predikten ze tijdens de dienst dat alleen 'wilden die 't met de duivel hielden' de tamboe dansten. De tamboe was zonder twijfel een zaak van de duivel. Ze verzonnen zelfs verhalen om aan te tonen dat de tamboe een vondst van de duivel was om mensen in het verderf te storten, om hen te beletten de kerkdienst bij te wonen. (De tamboefeesten begonnen zaterdagavond en liepen in één ruk door tot zondagavond[1.]).

Godsdienstige groeperingen binnen de Katholieke Kerk zoals de *Kongrenis* en het *Marialegioen* keurden de tamboe sterk af en als er alleen maar het vermoeden bestond dat een lid het gewaagd had naar de tamboe te gaan kijken, werd hij of zij onmiddellijk uit de groep verstoten, wat een verschrikkelijke schande kon zijn voor de persoon en zijn familie.

Niettegenstaande alle verbod van zowel koloniale als religieuze leiders (lees: katholieke Nederlandse priesters), ging men in de verschillende gehuchten buiten Willemstad, zowel in Banda'riba als in Banda'bou, door met het organiseren van de tamboe bij mensen thuis, de zgn. 'besloten tamboe' (*tambú kombidá*). De uitnodigingen hiervoor gingen van mond tot mond. Voor de stadsmensen die in Punda, Otrabanda of aan de rand van Willemstad woonden[2], betekende zo'n tamboe-feest buiten de stad een festijn dat de wilste verwachtingen overtrof.

Vlak na de afschaffing van de slavernij verloor de tamboe echter zijn oorspronkelijke klaaglijke karakter. De voetbewegingen of danspassen werden losser en ook het lichaam werd in het middel meer bewogen. De dans waarbij, zoals hierboven uiteengezet, het lichaam van boven naar beneden geschokt werd, kreeg zodoende een andere uitingsvorm. Nu boog de danser zijn knieën een beetje om zo zijn lichaamsgewicht op te vangen en maakte daarbij sensuele bewegingen met het onderlijf en de heupen, schudde zijn achterste in een ritmisch staccato. De armen hingen nu niet meer slap langs het lichaam, maar waren half geheven als teken van volle overgave of ondersteunden het middel in haar sensuele bewegingen. Zo moest de oude, klaaglijke tamboe (*tambú di lamento*) plaats maken voor een nieuwe, sensuele tamboe, de *tambu di sanka* (de tamboe-dans met de kont). Deze nieuwe naam is er al een bevestiging van dat er daarvoor een andere tamboe-dans was, een met een ander karakter en zonder het sensuele. Nu had de tamboe-trom ook gezelschap gekregen van de *agan* of *heru.* Dit instrument bestond uit een ruw ijzeren plaat, de schaar van een kapotte ploeg, bespeeld met een ijzeren staafje[3]. Na verloop van tijd werd de zware *agan* vervangen door een ander landbouwwerktuig, de *chapi* (een hak), veel lichter van gewicht en in staat om een scheller geluid voort te brengen.

De dansers vormden paren, dat wil zeggen ze dansten nu met het gezicht naar elkaar toe, maar zonder elkaar aan te raken. Er behoorde geen direct lichamelijk contact te zijn. Op het opwindende ritme van de tamboe beantwoordt de ene partner de beheerste, stotende bewegingen van de ander, steeds opnieuw. Mocht de man, gehypnotiseerd en opgewonden door het sensuele ritmiek van de vrouw, naar voren schuiven om toch dat lichamelijke contact te zoeken, dan duwt ze hem op verfijnde wijze van zich af, maar geeft hem ook wat tijd om zich te 'herstellen' door een rondje om hem heen te dansen, waarna zij haar oorspronkelijke positie weer inneemt.

Een andere man die het uitdagende heupwiegen niet kon weerstaan, legde een hand op de schouder van de danser om hem kenbaar te maken dat hij ook een kans wilde krijgen om met de vrouw te dansen. Een echte 'heer' honoreerde dit verzoek om de ander niet te bruuskeren. Toch kon dit ook uitlopen op problemen, waarop de vrouw direct ophield te dansen.

Aanvankelijk vermaakten de mensen zich met de tamboe in de laatste week van het jaar. Geleidelijk ontstond echter de traditie om de tijd van vermaak van begin december tot de zondag van ‘Drie Koningen’ in januari te laten duren.

In de liederen concentreerde men zich meer en meer op bijzondere of scandaleuze gebeurtenissen die dat afgelopen jaar in de samenleving hadden plaatsgevonden of een familie waren overkomen. De tamboe werd als het ware een jaarverslag waarin alles boven water kwam. Het volgende vers spreekt in dit opzicht voor zich.

> Ai kabaron ta mi nòmber
> Mi bibá ta bou'i lodo.
> Si bo mirami riba tera,
> ta ko'i reda lo mi tin.
>
> Garnaal is de naam
> De modder mijn onderkomen.
> Zie je me boven de grond
> dan is het roddel wat ik breng!

Oorspronkelijk waren het vrouwen die tijdens de tamboe-bijeenkomsten zongen, met een typisch vrouwelijke felheid. De bespelers van de tamboe en de ‘chapi’ (*wicharero* of *wichilero*) waren over het algemeen mannen, hoewel er ook vrouwen als goede bespelers van de ‘chapi’ bekend waren. Een man die de tamboe zong was geen echte man, maar een mietje of op z'n minst verwijfd. Dit veranderde echter aan het begin van deze eeuw.

Wanneer de zanger het lied inleidde, luisterden de aanwezigen en klapten daarbij in de handen. Dit begeleidende handgeklap was niet bedoeld om luid te klinken, het had een aparte stijl en ging als volgt. De linkerhand is vooruit gestrekt, de vingers zijn gespreid en de palm wordt naar boven gehouden. In een boog komt de rechter palm zachtjes neer op de linker, veert weer op, keert zich gelijk met de linker hand, die op haar beurt, in een boog zachtjes neerslaat op de rechter palm en zo door. Deze handbewegingen volgen het ritme van de tamboe-speler die tijdens het voorzang een gedempt en beheerst geroffel aanhoudt. Deze wijze van handgeklap zou overgebleven zijn uit de slaventijd toen ook de tamboe-drum ingetogen werd bespeeld opdat de omstanders geen enkel woord van het lied zouden hoeven te missen.

Gedurende de tijd dat de zanger het lied zong werd er dus niet gedanst, tot het moment waarop de zanger een teken gaf om het ritme van de tamboe te versnellen en ieder met volle overgave een poosje kon dansen, terwijl de zanger het volgende vers voorbereidde. Het teken geeft de zanger in de laatste regel met de woorden, ‘*Batidó'i mi tobo... Tokadó'i mi chapi...*’ (‘drummer op mijn kuip ... bespeler van mijn chapi’). Op een volgend teken brachten de spelers het ritme en het volume weer terug, het dansen stopte, om de zanger alle aandacht te geven. Hoe meer zijn woorden in de smaak vielen bij zijn gehoor,

hoe meer kreten van waardering die aanspoorden om door te gaan. Volgens de regels van dit 'tweede tamboe-tijdperk' (dat loopt tot in de jaren vijftig van deze eeuw) volgde het dansen dus steeds op een of meerdere verzen.

Elke zanger bracht weer zijn eigen lied in. De gebruikelijke manier om het nieuwe lied in te leiden was op de deun 'tele lele tele lala etc.' Ondertussen hielden de tamburero's het geroffel aan in een gedempte contramaat, opdat de stem van de zanger zonder al te veel inspanning boven de muziek uit kon komen. De begeleidende zanggroep herhaalde in koor de nieuwe zangwijs en klapte daarbij in de handen. Beviel de zanger de tegenzang niet, hield het koor zich niet goed aan het ritme, dan deed de zanger dit weer voor met nadruk op het gedeelte dat hij anders wilde hebben. Tevreden wanneer het koor het uiteindelijk wel op zijn manier doet, brengt hij zijn lied in, bijvoorbeeld,

> Tokadó mi tamburero,
> tok'é tambú te bo kibr'é.
> N'ta bo mama e n'ta bo tata;
> ma ta kueru dje karné.
>
> Speler, mijn tamboe-speler
> bespeel de trom tot scheurens toe.
> Het is je moeder niet, je vader niet,
> maar slechts een schapevel.

En het koor zong vurig de wijs in 'tele lele tele lala etc.' Een zanger van aanzien had altijd een goed lied, goede tekst en een goed ritme, zodat iedere liefhebber van de tamboe zonder al te veel moeite kon meezingen. Als een zanger, of iemand die had gevraagd met de drum te mogen meezingen, geen goede tekst, noch een goed ritme bood, de aanwezigen dus niet wist te boeien, bestempelden ze zijn zangkunst als *wadjo*, en als blijk van afkeer stapten ze één voor één, zonder veel omhaal om een al te duidelijk gezichtsverlies voor de zanger de vermijden, naar achter totdat de zanger zelf zijn tekortkomingen inzag en zich terugtrok om plaats te maken voor iemand anders bij de tamboe. *Wadjo* houdt in: zingen zonder ritme of cadans, met woorden die niet harmonieus in elkaar overlopen, ingewikkeld, zouteloos gezang dat bovendien vals klinkt.

Een bedreven zanger kan de aanwezigen echter zo boeien dat ze aan zijn lippen bijven hangen om vooral geen woord te missen. Na ieder vers kan hij rekenen op instemmende kreten. Als aansporing om door te gaan en de vervoering te vergroten, schuiven sommigen hem papiergeld tussen de lippen. Hij zingt door totdat hij zelf vindt dat hij genoeg gezongen heeft of totdat hij moe wordt. Dan, op het hoogtepunt van zijn succesvolle optreden, legt hij met een abrupte beweging zijn hand op de trom om de speler te stoppen, vervolgens gaat hij zelf aan de kant staan om weer op adem te komen. Het was echter ook regel dat iemand een kans vroeg om te kunnen zingen *(pidi boka*). Hij kon degene die aan het zingen was naderen, zijn handpalm in een vriendschappelijk gebaar op diens mond leggen als meende hij te zeggen: kom, geef mij ook een kans om mijn hart uit te storten.

Het kon echter soms lang duren eer een andere zanger de plaats voor de tamburero had ingenomen door de steeds aanhoudende commentaren op de laatste verzen en door de loftuitingen aan het adres van de zanger die de aanwezigen een fantastisch

genot bezorgde. Opmerkingen als, ‘Gotver, dit is 'm helemaal, dit is pas tamboe’ waren niet van de lucht.

Het spreekt voor zich dat na een dergelijk succes de volgende zanger sterk in zijn schoenen moest staan om de stemming niet te laten zakken. Z'n hele persoonlijkheid speelde een rol in het voortzetten van het festijn. Belangrijk in deze was de manier waarop hij zijn lied introduceerde. Zo kon hij eenieders aandacht trekken met het inzetten van een bekend lied, bijvoorbeeld het volgende *Kantika di sera barí*, in een zwaar, staccato ritme, ‘Prendemi kabu’ (Geef mij vuur).

Geef mij vuur San Juan
Geef mij vuur!
(tegenzang:) San Juan!
Geef mij vuur San Juan!
Geef mij vuur!
(tegenzang:) San Juan!
(De zesde keer varieert de zanger met:)
Zet mijn vat in vuur en vlam, San Juan.
In vuur en vlam!
(tegenzang:) San Juan!
(Nog vier maal, waarna, met meer aandrang:)
Antwoord me, San Juan,
Geef mij vuur!
(tegenzang:) San Juan!
(Om het versnellingsmoment in te leiden, eindigt hij met:)
Bespeler van mijn tobbe, San Juan,
Geef mij vuur!
(tegenzang:) San Juan!
(Hierop versnelt de tamboe)
Geef mij vuur!
San Juan!
Geef mij vuur!
San Juan!

Hierop volgt kort een intens beleefd dansen in afwachting van wat de brutale zanger zal brengen. Als de tamboe afzwakt, stopt het dansen, een geroffel houdt aan en de zanger brengt zijn voorbereide tekst ten gehore.

Tot in de jaren zestig waren er tamboe-zangers die de kunst geërfd hadden van hun voorouders en die hun zang op de klagende, langgerekte toon brachten zoals de afstammelingen van de slaven hun smarten uithuilden. Een van die zangers is zonder twijfel Shon Colá (Nicolaas Susana, geboren 18 december 1918 in Dominguito). In een vraaggesprek zegt hij zelf: ‘Ik ben een rasechte tamboe-zanger, dat wil zeggen dat wij in de familie allemaal tamboe-zangers zijn. Mijn moeder heet Seferina Susana, in de volkmond bekend als Sefe die zo voortreffelijk tamboe kon zingen.’ In een opname van een op Banda'riba gehouden tamboe in de jaren zestig[4.] zingt Shon Colá het volgende lied, ook een *kantika di sera barí.* Nadat de aan-

wezigen zijn inleiding hebben herhaald, richt Shon Colá zich tot de tamburero, voortbouwend op het inleidende ritme.

Oh, bespeler van mijn tobbe, zeg me hoe je heet
zodat ik jou bij je naam kan noemen als je ziek bent
tegenzang: te le le le etc.
Oh, wie is je moeder, wie is je vader?
Zeg 't mij voor als je morgen ziek bent
tegenzang
Eh, wat ik doe dat kun je geen zingen noemen,
maar graveer mijn naam in *hoofdletters* in de zijde
van de tamboe.
tegenzang
Iedereen komt mij vragen wie mijn moeder is.
Een grote vrouw met een rechte neus!
tegenzang
Heb je vandaag een geheim, vertrouw 't niemand toe
want deze vertelt 't aan gene en die gooit 't weer op
straat.
tegenzang
Hé, denken jullie maar dat jullie zwarte magie mij
kan treffen
Maar ik heb Dominicaans bloed, uit Santo Domingo.
tegenzang.
Kijk Djul eens in tranen, wat is er toch met hem?
Op z'n huwelijksnacht loopt z'n klokje opeens niet
meer!

Met dit laatste vers stopt abrupt de tamboe want het veroorzaakt zo veel gelach dat zanger, musici en dansers zich niet meer kunnen concentreren. De beeldspraak in dit vers is een zeer bewonderd element met een lange traditie in de zangkunst van de tamboe, en alleen voorbehouden aan de beste zangers. Wat opvalt is dat Shon Colá in het laatste couplet niet centraal staat. Colá pronkt met zijn bewondering voor zijn moeder, toont zich bezorgd over zijn tamburero, en geeft de goede raad om je geheimen voor je te houden. Verder bezwoer hij zijn ‘vijanden’ hun kunsten niet op hem uit te proberen daar hij hen toch niet vreesde. Dan plotseling vestigt hij alle aandacht op een plaatselijke gebeurtenis, op het echtpaar waarvan de man in gebreke is gebleven in zijn eerste huwelijksnacht. Een bekend geval dat van mond tot mond ging[4].

De tamboe met korte coupletten dateert hoogstwaarschijnlijk uit het begin van deze eeuw en heet ‘gebonden tamboe’ (*kantika pa sera barí*) omdat deze tamboe, in tegenstelling tot de tamboe met de lange teksten, niet afzwakt tijdens het zingen, maar gebonden blijft aan eenzelfde ritme van begin tot het eind.

Gewoonlijk zijn die korte verzen fragmenten uit bekende liederen en dienen deze om de tamboe op haar ‘kookpunt’ te houden. Er is dan geen tijd voor improvisatie. Het is muziek maken, zingen en dansen aan één stuk door.

In het vuur van de tamboe ontstaat soms een lied over iemand, die vervolgens de rest van zijn leven vastzit aan de bijnaam die hem of haar wordt gegeven. Een voorbeeld hiervan. In de jaren veertig was er een klein, dik vrouwtje met een bijzondere voorliefde voor de tamboe. Ze kon dansen totdat het zweet van haar lichaam gutste, maar zij sloeg daar zelf geen acht op. Op een keer voelde ze zich

gesterkt, stapte naar voren en vroeg op traditionele wijze te mogen zingen. Bedwelmd door de sterke zweetlucht, wendde de tamburero zijn gezicht zo af dat hij geen enkele twijfel liet dat de aanwezigheid van de vrouw hem niet beviel. Wat meteen een andere zanger inspireerde tot:

> tokado'i tambu ta keha
> ku olói blòm ta mata!
>
> De tamburero klaagt over de
> stank van de beerput die 'm onderuit haalt.

Het vers sloeg direct aan en vanaf die dag werd die vrouw ... 'het putje' genoemd.

Enkele opmerkingen over het *kantika di sera bari* 'Prendemi Kabu'. In een gesprek met Shon Colá legt deze uit dat hij dit lied om de tambu te 'binden' (aan een vast ritme) jaren terug gehoord heeft toen het werd gezongen door Anita Abrikó (Ansje Spreidwijd), een prostituée uit de binnenstad. Het lied zou behoren tot religieuze rituelen om in trance te geraken *(montamentu*), en werd ook gezongen op het 'Lele Toni-feest'. Lang nadat Shon Colá de Dominicaanse Republiek had bezocht en er een 'montamentu'-ritueel in een afgelegen dorp had meegemaakt, besefte hij dat degene die de ceremonie leidde zich tot zijn assistent wendde met de woorden 'prendéme cabo' (steek mijn kaars aan), dat op Curaçao werd verbasterd tot 'prendémi kabu'.

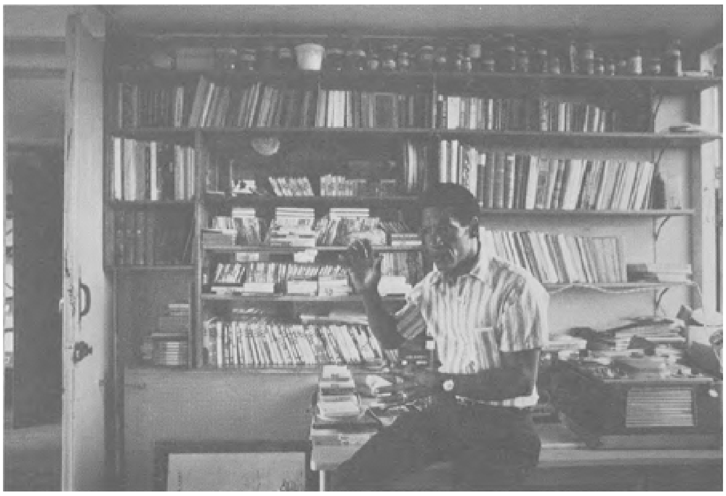
In lang vervlogen tijden waren al enkele woorden voldoende voor een zanger om erop voort te borduren en er een tamboe van te maken. Misschien moeten we hieruit afleiden dat heel vroeger op Curaçao de bedrijvers van zwarte magie *(brua*) wellicht naar de Caraïbische eilanden gingen, vooral naar Haïti en de Dominicaanse Republiek waar ze werden ingewijd in de rituelen van wat wordt genoemd *montamentu, seans, misterio, vudu, baile ku lua* etc.

De dans met de boze geest Almasola en het nemen van rituele baden, *baño di palomba*, zijn waarschijnlijk elementen uit deze ceremoniën die in het diepste geheim op Curaçao werden gehouden. Het is dan ook niet zo verwonderlijk wanneer hiervan enkele occulte termen in de tamboe terecht zijn gekomen.

In de jaren dertig was de lange, elegante zwarte vrouw Anita, uit de buurt Monte Berde, een autoriteit in het zingen van de tamboe. Wanneer zij statig als een koningin op de tamboe verscheen, schoof iedereen opzij om haar door te laten naar haar plaats voor de tamburero. Zij was tenslotte altijd *zeer* goed geïnformeerd! Zij zong over alles en iedereen. Niemand ontsprong de dans.

In 1935, toen haar meest geliefde dochter haar en de familie te schande zette door met een taxichauffeur samen te gaan hokken in een huisje te Pietermaai, wachtten alle tamboeliefhebbers met spanning af wie de nederlaag van Anita in de tamboe zou gaan bezingen. Want hoe zou zij, die tenslotte jaar in jaar uit over iedereen en alles zong,

zich weren tegen haar ‘belagers’ die nu eindelijk hun kans schoonzagen? Maar Anita liep heupwiegend langs de met stomheid geslagen meute naar voren, nam haar plaats voor de tamburero in en bezong haar verdriet met tranen in de ogen.



Shonnan, m'a pèrdè mi roza;
yor'e

Mensen, mijn roos is mij ontnomen,
help mij haar bewenen.

Alle aanwezigen waren ontroerd. Moeders huilden met haar in plaats van haar te bespotten. En Anita's klaagzang werd de topper van het jaar. Van een goede zanger werd ook verwacht dat hij op eigen kracht ieder jaar weer nieuwe liederen ten gehore bracht. Wanneer op een serieuze tamboe-bijeenkomst iemand naar voren stapte om te zingen en dan slechts teerde op reeds bekende tamboe-toppers van voorgaande jaren, dan werd hij scherp gekritiseerd. Men verweet hem te pronken met andermans veren. Het een en ander kon ook aanleiding zijn tot felle ruzies. ‘Tweedehands liederen’ waren wel goed om ermee te oefenen of om de vaart in de tamboe te houden, maar niet om naar een climax toe te werken. Daarentegen kon de originele tamboe-zanger steeds rekenen op applaus voor het gebruik dat hij wist te maken van liederen die ooit eerder opschudding hadden veroorzaakt in de samenleving.

In de jaren dertig was het de gewoonte van rijke mensen om hun personeel aan het eind van het jaar couponnetjes katoen met een schreeuwerig bloemmotief te geven, waarvan zij jurken en hoofddoeken voor het tamboe-festijn maakten. De dienstbodes van de verschillende shons vormden aparte groepjes en prezen hun shon in hun tamoe. Als een shon onenigheid had met een andere, dan verdedigde ieder groepje haar shon met venijnige steken onder water. Een voorbeeld uit die jaren. Shon Banban, eigenaar van het landgoed Soledad, was een grote, zwaarlijvige en indrukwekkende man. Dat jaar had Shon Banban ruzie gekregen met een andere Shon, een man van gemiddelde lengte, maar erg mager. Magere shon wond zich tijdens de discussie zo erg op dat hij Shon Banban in het gezicht sloeg. De aanwezigen stonden versteld toen Shon Banban de klap incasseerde, zich omdraaide en wegliep zonder een kik te geven. Het personeel van Shon Banban zong dat jaar in hun tamboe:

Shon Banban 'i Soledat,
kón bo ke laga morto dalbu!

Shon Banban van Soledad,
Hoe kon je Magere Hein je zo laten slaan!
En de groep van Magere Shon antwoordde,
Morto kier, Morto por.
Als Hein 't wil, kan Hein 't ook.
En dit werd de tamboe van het jaar.

Aan het begin van de twintigste eeuw arriveerden er enkele vreemdelingen, waarschijnlijk Noordamerikanen, die op het grote plein ten westen van de kerk van Pietermaai een zelfgemaakt vliegtuigje de lucht probeerden in te krijgen. Het vliegtuigje was niet meer dan een kist met vleugels en een stuurwiel, bijzonder primitief. Het had nog maar net vaart ontwikkeld om op te stijgen toen het op een bootje dat aan de kant van het binnenwater gemeerd lag, neerstortte. De boot heette ‘Bek’ en de mensen ginnegapten, ‘de kist is op z'n bek gevallen’. Kort daarop werd er op dezelfde plaats een poging ondernomen om een ballon te laten opstijgen. Het was een heel gedoe. Er moesten touwen worden vastgeknoopt, kuilen gegraven, een vuur gemaakt om de ballon te vullen met rook of gas. Direct nadat de ballon begon te stijgen, sprong de man die in de mand zat eruit en liet de ballon afdrijven waarna deze in het binnenwater terechtkwam. Er was toen een vrouw, een zekere Catalina, die in de buurt van Pietermaai woonde en die zwanger leek te zijn. Korte tijd later zag men de buik niet meer en de geruchten deden de ronde dat ze het kind geaborteerd had. Aan het eind van het jaar bezong het volk Catalina zonder haar naam te noemen,

> Oroplanu a hana yu
> duna globo batis'e.
> Globo a rabia bira loko
> tira kurpa na lamá
>
> De Kist zou een kind krijgen,
> Liet 't helemaal aan Ballon over,
> Waarop Ballon van razernij
> Zich in de golven wierp.

Curaçao kreeg haar eerst tamboe-plaat in 1947. Nicolas Susana, Shon Colá, en zijn tamboe-groep namen toen hun eerste 78-toeren-plaat op bij Horacio Hoyer, die in die tijd zijn radiostation had in de Kerkstraat, nu Hanchi di Snoa, in Punda. De tamburero was Fedjai de la Marcha, Ulio grandi bespeelde de chapi. Zangers waren Colá en Petoi en het koor werd gevormd door onder andere Margarita, Irma, Vera en Ulita, vrouwen die Colá altijd vergezelden op de tamboe-festiviteiten aan het einde van het jaar, waar hij ook ging. Op de eerste plaat werden opgenomen, ‘Tingilin Ta Basta’ (Tingeling, het is genoeg), ‘Pin Pin B'a kibra mi Rema’ (Ping Ping, je hebt mijn roeispaan gebroken) en ‘Entre Alí Baba’ (Kom binnen Ali Baba).

Tegen de jaren zestig was het dansen van tamboe zo populair geworden dat er op initiatief van de Amerikaanse zakenman wijlen Mr. Glenn de eerste folkloristische dansgroep werd opgericht om voornamelijk op te treden op de toeristenschepen die in de haven van Willemstad lagen. Het hoogtepunt uit hun gepresenteerde repertoire was de tamboe. Er volgden optredens in verschillende hotels, op straat, ter gelegenheid van nationale feesten en ook op het televisiescherm. Dit inspireerde anderen om ook folkloristische dansgroepen op te richten. Jammer genoeg ontbrak echter de nodige leiding om hen kennis bij te brengen over de inhoud van het begrip ‘folklore’, in het bijzonder de tamboe. Het gevolg was dat de groepen zich uitsloofden om hun dans zo ‘sappig’ mogelijk te brengen in de hoop veel publiek te trekken. Vooral de tamboe, de meest authentieke dans uit ons verleden, heeft hieronder geleden, zozeer zelfs dat alle ernst ervan verloren ging.

Voor degenen die de echte tamboe gekend hebben moet het een trieste zaak zijn de hedendaagse tamboe te zien opvoeren door de jonge folkloristische groepen. Een

tamboe waar de man nu constant met opgeheven armen achter de vrouw aandanst totdat hij haar zo dicht nadert dat zij hem een kontstoot geeft. In werkelijkheid is dat een nabootsing van de traditionele dans van Barlovento (Venezuela).

Laten we hopen dat degenen belast met de artistieke leiding van onze hedendaagse dansgroepen deze aantekeningen over de tamboe serieus zullen nemen, vooral om de tamboe in hun repertoire een verantwoorde choreografie te geven. (*)

(vertaling Joceline Clemencia en Aart G. Broek)

Eindnoten:

1. Zie hieromtrent Elis Juliana, ‘Tambú ta di diabel’ in de bundel *Echa Cuenta*, Amsterdam: De Bezige Bij (Cadushi reeks, nr. 3), 1970, pp. 69-70.
2. De twee oudste gedeelten van Willemstad zijn *Punda* en *Otrabanda*, respectievelijk ten oosten en ten westen van de St. Annabaai. Het westelijk en oostelijk gedeelte van het eiland heet respectievelijk *Banda'bou* en *Banda'riba.* In dit artikel is verder nog sprake van *Pietermaai*, dat in het verlengde van Punda ligt, *Monte Berde*, een zeer armoedige wijk achter Pietermaai, en *Dominguito*, vroeger een dorpje in Banda'riba, nu een buitenwijk van Willemstad. (Noot vert.)
3. Zie omtrent deze en andere traditionele Antilliaanse muziekinstrumenten, Elis Juliana, *Guia Etnologiko, no. 1*, Curacao, 1976.
4. Het is ons inziens echter niet uitgesloten dat ook dit laatste vers in feite Shon Colá nog centraal heeft staan. Nà het vertoon van grootmoedigheid (de belangstelling voor zijn tamburero), de geveinsde bescheidenheid (als tamboe-zanger zou Colá niet van belang zijn, maar ‘wee je gebeente’ als hij niet geëerd zou worden!), de status-verhogende opmerkingen over zijn Dominicaanse afkomst en zijn moeder (een vrouw *zonder* een platte negerneus), volgt een verwijzing naar een gebeurtenis die *impliceert* dat hem, Shon Colá, iets dergelijks nooit zou overkomen. (Noot vert.)
4. Het is ons inziens echter niet uitgesloten dat ook dit laatste vers in feite Shon Colá nog centraal heeft staan. Nà het vertoon van grootmoedigheid (de belangstelling voor zijn tamburero), de geveinsde bescheidenheid (als tamboe-zanger zou Colá niet van belang zijn, maar ‘wee je gebeente’ als hij niet geëerd zou worden!), de statusverhogende opmerkingen over zijn Dominicaanse afkomst en zijn moeder (een vrouw *zonder* een platte negerneus), volgt een verwijzing naar een gebeurtenis die *impliceert* dat hem, Shon Colá, iets dergelijks nooit zou overkomen. (Noot vert.)

(*) Oorspronkelijk in het Papiamentu verschenen onder de titel ‘Origen di baile di tambú na Korsou’ in Kristòf, jrg. VI, nr. 4. pp. 5-22. Een ‘tambú’ is een tonnetje of vaatje waarover een schape- of varkenshuid is gespannen en wordt met de vingers en handpalmen bespeeld. Het bespelen van de tamboe gaat samen met zang en dans, die eveneens de benaming ‘tambú’ kunnen meekrijgen. ‘Tambú’ kan verder nog verwijzen naar de (vroeger geheime) bijeenkomst of het feest waarop de tamboe wordt bespeeld, gezongen en gedanst. In de vertaling wordt ‘tamboe’ eveneens in al deze betekenissen gebruikt, waarbij de context van het artikel onduidelijkheid voorkomt. (Noot vert.)

Freek van Wel
De dans wordt steeds opnieuw geboren
De levenskracht van de mondelinge overlevering in de Nederlandse Antillen

Mij was gevraagd te schrijven over de orale letterkunde van de Nederlandse Antillen. In een volgend telefoongesprek bleek me dat aan dit themanummer ook Elis Juliana zou meewerken. Dat zette voor mij de zaak min of meer in een ‘Sackgasse’. Elis Juliana is een groot improvisatietalent. Hij is de vleesgeworden orale overlevering. Hij is ook als jarenlange medewerker van die andere ijverige speurder, pater Paul Brenneker, een zoeker naar resten van mondelinge overlevering in dit gebied. Samen hebben ze hun vondsten op band gezet. Dat archief van geluidsbanden berust bij het Landsarchief op Curaçao. En nu maar hopen dat er daar goed voor wordt gezorgd. Chris Engels bracht een aantal jaren geleden een geluidsband mee waarop de dichteres Oda Blinder haar eigen gedichten voorlas. Eén gedicht uit die gesproken selectie miste Engels in zijn uitgeschreven verzameling. Maar de band bleek zodanig verweerd, dat hij de tekst ervan niet meer exact kon beluisteren. We hebben toen met veel kunst en vliegwerk de band gekopieerd en de zwakke delen versterkt. De kans dat een band verweert is niet denkbeeldig. Vandaar mijn bezorgdheid voor het werk van Brenneker en Juliana. Dat telefoontje beduidde voor mij niets meer of minder dan dat ik mijn opzet zou moeten herzien. Kort en goed, ik heb mijn benadering verruimd. Aldus treft de lezer naast een ongetwijfeld boeiend verhaal van Elis Juliana een bijdrage die zijn inhoud ontleent aan een aantal persoonlijke ervaringen die ik getoetst heb aan wat ik zelf vergaarde aan kennis van de mondelinge overlevering.

Ruim een jaar geleden ontving ik het verzoek een aantal Antilliaanse beeldende kunstenaars die in Nederland woonden en werkten, te interviewen. De eerste was Rudy Martina, in Den Haag opgeleid en daar al meer dan twintig jaar werkzaam. Hij is schilder en illustrator. Franklin Benito maakte dit jaar een film van persoon en werk van Martina in opdracht van de Feduco (Federatie Educatieve Omroep). Deze werd op 2 november voor het eerst op de beeldbuis getoond. In ons gesprek van indertijd stelde Martina dat hij deel uitmaakt door zijn opleiding maar ook door het uitvoeren van zijn opdrachten in Nederland, van het Westeuropese cultuurpatroon, met dien verstande dat hij dit patroon verrijkt met Caraïbische elementen krachtens zijn geboorte. Behalve kleur en object-weergave valt zijn belangstelling op voor het vervloeien van levensvormen: mens of dier worden ding, dier wordt mens, mens wordt dier. En daartussen de half-vormen, vaak aanpassingen aan bestaansomstandigheden. Nu kennen wij die scheppingsvormen uit de kunstgeschiedenis, zowel literair als schilderkunstig. Maar bij het voorbereiden van dit artikel stuitte ik in een reeks radio-voordrachten over de negervertellingen in Suriname uit 1973 op een stuk tekst, dat waarschijnlijk ontleend werd aan Herskovits èn aan Albert Helman. Ik ben dus zo vrij nu mijzelf te citeren:

> De hele wereld van het creoolse denken blijkt sterk metaforisch, waardoor mens en dier, hemellichaam of -verschijnsel in elkaar overgaan, met elkaar

> de strijd aanbinden, of zich met elkaar tegen derden verenigen. Het dier verricht handelingen, die strijdig zijn met ons bekende proportie, het neemt menselijke trekken aan. Die denkwereld heeft alles van het kind behouden, dat observeert, zich verbaast, soms angstig wordt, maar de angst al verklarend uit bekende elementen verdringt, om met de aldus verkregen analyse als eerste bouwsteen voor een veel omvangrijker patroon rustig verder te leven in de opperste blijmoedigheid. Want niets is absoluut verdorven. Het komt allemaal best voor elkaar![1.]

Voor ons onderwerp is bij Martina verder interessant dat hij werkt met muziek, die hij vaak zelf van teksten voorziet en ook wel met een band uitvoert. De liedjes vormen dikwijls de onderwerpen van zijn schilderijen. Ritmiek, zo toont de film, muziek èn voorstelling zijn in zijn werk ondeelbaar verbonden.

Ook bij mijn tweede interview - deze keer met de nog erg jonge schilder Steven Bridgewater - stuitte ik op een verrassende ondergrond. Hij was niet alleen schilder. Hij voorzag in zijn levensonderhoud door het geven van danslessen aan Antillianen die zich voorgoed hier gevestigd hadden: ‘Ik hoop hiermee bij te dragen aan het cultuurbehoud van deze mensen, een van de dingen die van onszelf zijn. Daarnaast is het ook mooi die cultuur door te geven aan mensen die hier geboren zijn. Ja, lesgeven in Caraïbische dansen, dat is iets meer dan latijnsamerikaanse dansen. Het heeft met ritme te maken, mensen bewust maken van hun lichaam, wat ze ermee kunnen, wat ze in hun ritme kunnen doen, jezelf als instrument in een ritme brengen.’

Dat was het eerste element dat voor dit artikel van nut is. Het tweede betrof de onderwerpkeuze van zijn schilderijen: ‘Mijn onderwerpen hebben doorgaans met mensen te maken. Bijvoorbeeld voornaam gezelschap. In dat stuk toon ik aan dat in de hoogste top van het gezelschap huidskleur niets uitmaakt. Je mag daar rood, groen of zwart heten. In de onderste laag speelt dan wel. Als je zwart bent, kom je niet overal binnen, maar als je een koning uit Afrika bent, wel. Dan gaan alle deuren voor je open. *Ik probeer dit soort dingen op een heel lieve manier uit te beelden. Je moet de dingen nooit te radicaal*

voorstellen... Dat pikt de toeschouwer niet. Zou ik zelf ook niet pikken. Je mag wel je mening geven, of iets doen, maar je moet je grenzen kennen. Je moet voorkomen, dat je kwetst.'

Nelson Carrilho was nummer drie. Hij is de schepper van 'Mama Baranka' (Moeder Aarde) het beeld dat de Amsterdamse Antilliaanse gemeenschap liet oprichten in het Vondelpark na de dood van Kerwin Duinmeijer, een Antilliaanse jongen. Het beeld was bedoeld als een protest tegen racisme (er lag overigens geen racistisch motief ten grondslag aan het straatjongensgevecht waarvan Kerwin het slachtoffer werd, aldus de rechter). Dit opvallende monument van een grote negroïde vrouw die oprijst uit de grond, groeide uit tot trefpunt van alle anti-racisten. Carrilho is de zoon van een Surinaamse Shell-employé op Curaçao met sterk Indiaanse trekken. Zijn moeder komt van het eiland Antigua. Hij werd op Curaçao geboren en beleefde daar zijn jeugd. 'Als ik boetseer,' zei Carrilho, 'dans ik om mijn werk. Mijn werk wordt dansende geboren. Ik heb ook altijd muziek aan. Er is een eenheid tussen muziek en bewegen, tussen bewegen en scheppen...' Carrilho heeft een eigen dansgroep, waarmee hij optreedt, naast zijn werk als beeldend kunstenaar. Zijn groep voert Caraïbische dansen uit. Gestileerde dansen met nimmer vaste patronen. In het ritme wordt de dans steeds opnieuw geboren en veranderd.

Was het uitgangspunt voor dit artikel het woord, door de coïncidentie van mogelijk twee artikelen over een en hetzelfde onderwerp heeft dit artikel het uitgangspunt ritme en woord. Uit het ritme groeide alles, ook het woord uit de vertelling. Ik voeg hier aan toe nu uitsluitend te spreken over de Afrikaanse erfenis van de bevolking der Nederlandse Antillen. Ik sluit hierin aan bij een uitspraak van de enige profeet die dit gebied in zijn jonge bestaan gekend heeft: Cola Debrot:

> De artistieke inspiratie, de danskunstige en muzikale, maar ook de folkloristische en literaire, is in de eerste plaats uitgegaan van het Afrikaanse volksdeel.[2.]

De taal

Omdat in de periode van volksplanting in de Amerika's het zwarte werkvolk van overal aan de westkust van Afrika werd aangevoerd, vond in de afvaart- en opvangcentra een Babylonische spraakverwarring uiteindelijk één gemeenschappelijk

ratjetoe, waaraan de familiale banden van de Akan-taalfamilie een bijdrage leverden èn de taal van de slavenhandelaar. Die mengtaal werd op de uiteindelijke plaats van bestemming bijgekleurd door overname en verbastering van de talen der koloniserende volken. Op de kust van Florida, op de grote eilanden van het Caraïbische gebied worden nog steeds mengtalen gesproken. De kwaliteit daarvan wordt bepaald door de sociale laag van de gebruiker. Soms wordt de basis Frans (Haïti), soms Engels (Jamaïca) en dan ontstaat wat Eersel[3.] een continuüm noemde waarin eveneens de sociale lagen zich onderscheiden.

Nu doet zich ten aanzien van de Benedenwindse eilanden behorend tot de Nederlandse Antillen iets opmerkelijks voor. Door verschillende oorzaken, zoals bijvoorbeeld

het overlaten van de opvoeding van jonge kinderen aan het zwarte personeel - hier is het kindermeisje, de jaja hoofdzakelijk degene die haar taal aan het blanke kind overdraagt - het vasthouden van de Sefardische joden aan de eigen taal, waardoor de 'blanke Protestant' gebruik moest maken in het noodzakelijk bestuursoverleg van het Spaans of Portugees, met als uitwijkmogelijkheid de taal van de slaven die ze allemaal min of meer kenden, het bar slechte onderwijs, een situatie waarin pas verandering komt als de Fraters van Tilburg zich als onderwijsgevenden op de eilanden vestigen, nu juist honderd jaar geleden, het feit dat een groot percentage van de Nederlanders zich er niet blijvend vestigden, werd de mengtaal, hier Papiamentu geheten, de gewone omgangstaal. Kwalitatief geen hoog ontwikkelde taal, maar iets dat van iedereen was. De Kerk, uiteindelijk hier toegelaten, omdat de Gereformeerde kerk zich aan de zielszorg van het werkvolk niets gelegen liet liggen, greep haar kans naar twee kanten: Niewindt bracht het evangelie in het Papiaments. Daarmee bond hij de zwarte arbeiders en hun gezinnen aan de Kerk. Omdat de taal van het bestuur Nederlands was, gaven de Fraters les in het Nederlands. Vooral de zwarte moeders zagen daarin voor hun kinderen de kans vooruit te komen. Pas na de Tweede Wereldoorlog, nadat het zelfstandig staatkundig bestaan van de zes eilanden vorm en gestalte had gekregen, werd het Papiamentu een gekoesterd kleinood, het taaleigen van de slavernij werd verheven tot officiële taal naast het Nederlands. Ofschoon het Papiaments daarvoor nog lang niet klaar is. Debrot zou zich er zeker tegen verzet hebben. 'Het Papiamentu is in ontwikkeling op het ogenblik gelijk aan het Nederlands van vóór Hugo de Groot,' zei hij in het jaar van zijn verscheiden door de telefoon, bitter over de ontwikkelingen aan de overzijde. Ook Frank Martinus heeft zich in een interview met een verslaggever van NRC-Handelsblad in wat voorzichtiger termen uitgelaten in een voor de stand van zaken van het Papiaments negatieve zin. Luis H. Daal, dichter en promotor van het Papiaments bij uitstek, heeft zijn landgenoten hun uitzonderlijke slechte beheersing, hun gemakzucht in hun taalgebruik verweten. Ondanks deze negatieve stellingname van de kopstukken is in het Papiamentu de erfenis uit Afrika fragmentarisch bewaard gebleven en wordt er nu gesprokkeld, ofschoon na de inspanningen van Brenneker en Juliana de buit langzamerhand wel binnen lijkt.

Ritme en Woord

Om de samenhang van beide te begrijpen moeten we ons even losmaken van de Benedenwindse eilanden en een bezoek brengen aan de overwal. In Suriname zijn de gebruiken rond het vertellen veel meer bewaard gebleven. Baart[4.] besteedt daar hoegenaamd geen aandacht aan. Hij noemt wel een aantal malen Donicie, ook Helman, wiens magistrale artikel 'Op zoek naar de Spin'[5.] wordt afgedaan met een naar mijn gevoel niet verdedigbaar afwijzen van de Spinfiguur als zonnesymbool, en beperkt zich vervolgens tot de dertig Spinverhalen (Cuenta di Nanzi) zoals ze bijeengebracht zijn in gekuiste vorm ten behoeve van het radio-kinderuurtje dat zij ermee vulde, door Nilda Pinto. Temeer is dat jammer, omdat uit die versies het ritme van de vertelling nagenoeg verdwenen is. Nu is beperking op zichzelf vaak een vorm van zelfbehoud, maar jammer is het wel, want er is een heel goede studie van bescheiden

formaat van drs. C.N. Dubelaar die zelf veldwerk heeft verricht en in Suriname berekende dat van de 248 geregistreerde vertellingen er 56% over de Spin gaat.[5.] Deze studie vormt een goede afronding van wat met name Donicie[6.] en Helman[7.] al vóór hem hebben geschreven. Dat Baart zich van het manco aan ritme bewust was, adstrueert hij met een opmerking van Elis Juliana: ‘zij vertelde beter dan zij schreef. Bij het op schrift stellen gaat er altijd veel verloren. Dan wordt het gauw te zakelijk. De Curaçaose verteltrant is typisch Afrikaans, maar dat is moeilijk op schrift vast te leggen. De typische stijlfiguur van herhalingen laat men liever weg zodra men aan het schrijven gaat.’

Voor wie wil weten hoe de vertelling ritme krijgt verwijs ik naar een tram- of bushalte, ergens in Nederland, waar een slanke donkere jongen het hof maakt aan een blond Hollands meisje. In alle gebaar zit een brok ritme dat te zien is in de herhalingsfiguren in de bewegingen van de jongen. Meisjes uit de Lage Landen vinden dit spel dikwijls maar griezelig.

Baart maakt eveneens nergens vermelding van het oudtijds (in Suriname nog voorkomende) raadsels opgeven. Raadsels zijn daar - nog altijd - erg geliefd, vooral als de oplossing een dubbele bodem bezit. Om aan te geven hoe het ritme tot stand komt neem ik een bladzijde over van Dubelaar die deze onderzoeker schreef na zelf in het oerwoud in de gelegenheid te zijn geweest het hele gebeuren op de band op te nemen (1968):

> De verteller komt - schijnbaar of werkelijk - aarzelend uit de groep naar voren. Hij is bang dat men zijn bereidheid om het woord te nemen pretentieus zal vinden. Hij probeert onder de aandrang van de anderen uit te komen: hij zegt bijvoorbeeld dat zijn stem niet in orde is die avond. Hoe meer zijn kwaliteiten als verteller bekend zijn, des te meer vlakt dit voorspel af tot rite. In een groep echter waar niet direkt vaststaat wie een goede toriman (verteller) is, zijn de verlegenheid en de bedenkingen beslist echt.
>
> Behalve verteller en publiek is er nog een derde partij: de pikiman, d.w.z. degene tot wie de verteller zich formeel richt. Als men iemand overhaalt om te gaan vertellen, is diens eerste vraag: *‘Soema go piki mi?’* (Wie gaat me antwoorden?). Die pikiman plaatst zich tegenover de toriman, of in ieder geval dicht bij hem, binnen het schijnsel van de kokolampoe.
> De pikiman doet alsof de verteller zich speciaal tot hem richt: bijna op elke zin antwoordt hij, meestal met een korte uitroep. Deze is zowel een reactie op wat verteld wordt (verrassing, afschuw, schijnbaar ongeloof, bijval, afkeuring, gierende pret etc.) als een aanmoediging. Dit stimuleren van de verteller wordt bereikt door belangrijke mededelingen op constaterende toon te herhalen, door ‘verhelderende’ vragen te stellen, door (zogenaamd) als ooggetuige te bevestigen wat de verteller beweert. (Mi srefi ben de dja, d.i. ik ben er zelf geweest). Dit soort getuigenissen

> kan ook door een andere toehoorder spontaan gegeven worden, vooral aan het eind. Het reageren is niet beperkt tot de pikiman, maar hij is er wel doorlopend toe verplicht.'[8.]

Hiermee is duidelijk dat de driehoek toriman-pikiman-publiek constant in beweging is. Het dansspel wordt nog 'dramatischer' wanneer het verhaal spontaan onderbroken wordt door een lied, dat iedereen willekeurig kan aanheffen. Plaats van onderbreking is willekeurig. Het is een gebruik waarvan de onderzoekers tot dat ogenblik de herkomst niet hebben kunnen vinden of de zin ervan verklaren. 'Kot'singi' noemen de bosnegers dat.[9.]

Ofschoon langzamerhand overbodig omdat het onderzoek naar de Spinverhalen al bijna een eeuw oud is en ieder die wel eens iets te maken heeft gehad met de Amerika's kent de Spin- en de konijnverhalen althans bij aanduiding, geef ik hieronder een soort van formule om de betekenis van dit voortbouwen op 'gesunkenes Kulturgut' vast te leggen.

Anansiverhalen zijn volksverhalen, gebaseerd op overleveringen zoals deze voorkwamen langs de rijk met regenwouden bedekte Westkust van Afrika. Ze worden gevonden onder de Fante (Fantijnen oudtijds) de Ashanti, de Ewe, de Yoroeba's en nog vele andere. Ze zijn zo oud, dat de oorsprong zich slechts gissen laat. In goed gezelschap van een aantal onderzoekers geloof ik met hen, dat de Spin eens een zonnesymbool was, net als andere ronde dieren. Het sacrale karakter verdween heel gemakkelijk en de verhalen verwierven hun volkskarakter met de scherpe zwart-wit tegenstellingen tussen goed en kwaad, slim en dom en voeg zo nog maar een paar tegengestelden bij elkaar. De leefomstandigheden hebben goeddeels de inhoud bepaald. Zoals de verhalen nu voorkomen in en rond de woongebieden van het Caribische bekken, is Anansi - ook wel Nanzi - een slimme kwant, een schurk, maar net niet helemaal. Zoals ik al eerder aangaf, voor de Afrikaan is niets ooit helemaal goed of helemaal slecht. Anansi kenmerkt volgens Lichtveld een overmaat aan levenslust die zich onder andere in vraatzucht uit. Zijn primair bestaan wordt niet door moraal, maar door de zucht tot zelfbehoud in stand gehouden. Een logische zaak, want moraal kan je niet eten. Om te eten te hebben, om rijk te worden, moet je slim zijn. Ofschoon een Spin, gedraagt Anansi zich als een mens. Opmerkelijk is dan ook dat hij in illustraties vaak wordt afgebeeld met een haast menselijk uiterlijk. Soms vergeet de illustrator zelfs dat een spin acht poten heeft. Er is een duidelijke verwantschap met een andere groep van dierfabels, die uit West-Europa, die zijn hoogtepunt vindt in het middeleeuwse *Van den Vos Reinaerde.* Ook daarin gedragen dieren zich als mensen en is het de vos, die moraalloos het opneemt tegen de hoeder van gezag en moraal, de leeuw. We kunnen dit doortrekken naar onze tijd: Ollie B. Bommel van Marten Toonder is in Nederland wel het meest sprekende voorbeeld. Tevoren had Walt Disney met Popeye the sailorman een onvergelijkelijke parallel geschapen met de oude dierfabels.

De vermenselijking van de Spin heeft in de dertig fabels die op Curaçao gehoed worden als het hoogst persoonlijk erfgoed van de gemeenschap, een amusant gevolg gehad. De Curaçaoenaar is namelijk bijzonder gesteld op chique kleren. In de vertellingen die Nilda Pinto gebruikte speelt kleding een veel grotere rol dan elders. Zo vermeldt Baart dat in de op een Anansiverhaal gebaseerde musicaltekst van Pacheco Domacassé, 'E pidda baranka'ki ta di e ta', Nanzi wordt uitgebeeld als een

Don Juan-achtige figuur, waaraan het meest opvallende was het keurige rode strikje dat hij in zijn boord-opening droeg. Een overeenkomstige trek vindt Baart in de vertelling ‘Compa Nanzi en Compa Tiraleuw’:

> [...] om zich als heer te vermommen, gaat hij zijn smoking opzoeken, waarin hij destijds getrouwd was. Een smoking dient inderdaad veel als trouwpak. Met hoge hoed en wandelstok begeeft Nanzi zich naar de winkel om zich een wapen te kiezen. Hij stuurt een verkoper naar achteren en steelt wat hij nodig heeft omdat hij - schooier die hij is - geen rooie cent op zak heeft. (p. 166)

De juistheid van deze soort opmerkingen vinden we bevestigd in de scriptie van Pablo Walter getiteld ‘Op zoek naar contact’. Hij behandelt daarin een aantal bijzonderheden in de roman van Boeli van Leeuwen *Een vreemdeling op aarde.* Andries van der Wal voegde met toestemming van Walter een excerpt uit dit stuk toe aan de laatste druk van Van Leeuwens roman, een daad die voor de Nederlandse lezer zeker verrijkend zal werken. Uit die scriptie licht ik het volgende item: ‘De Curaçaoenaar heeft oog voor de exacte beschrijving van iemands uiterlijk. Het is soms frappant lange tijd na een ontmoeting te horen wat iemand toen precies voor kleren aan had. (pag. 42)

Uit persoonlijke ervaring kan ik hieraan toevoegen, dat ik dikwijls bij een bezoek aan Antilliaanse vrienden een uiting van waardering te horen krijg, als ik, mede door de smaak en de goede zorg van mijn echtgenote, iets nieuws, of iets bijzonders draag. In Hollandse kring maakt men althans bij mannen onder elkaar daar nooit één enkele opmerking over, of het getoonde moet de spuigaten uitlopen.

Een laatste voorbeeld bij Van Leeuwen is te vinden in diens *Schilden van leem* waarin de auteur zich te buiten gaat aan de beschrijving van het uiterlijk van de vrouw van de hoofdpersoon Djanklo Devereau, en daarnaast een uitzonderlijke nadruk legt op de neger met ijsmuts. Die ijsmuts dient als geheime bergplaats voor de schenking die Djanklo namens de Curaçaose gemeenschap moet gaan brengen aan de door de linkse revolutie getroffen bevolking van Santa Maria.

Inmiddels hebben radio en televisie de taak van de verteller overgenomen. Ook de laatste onderzoeker Baart signaleert dat. De vraag is nu of de verhalen nog levend zijn onder de bevolking. In Suriname namelijk zijn nog tal van gezegden regelrecht ontleend aan de Nanziverhalen. Ook Van Meeteren kon in 1947 nog een aantal staande uitdrukkingen vermelden. Het recente spreekwoordenboek van Peter Hoefnagels en Shon W. Hoogbergen bevat geen enkele uitdrukking meer.

Rond ik de plaats van Anansi af met het feit dat er, behalve de Pinto-versie, waarvan een Papiamentutekst bestaat, een Nederlandse bestaat van dezelfde hand, in 1954

in Hengelo uitgegeven. In 1972 bezorgde Richard E. Wood de vertaling in het Engels van 29 van de dertig door Pinto verzamelde Papiamentuteksten en Baart heeft voor zijn dissertatie een integrale vertaling van Pinto's Papiamentu-teksten in het Nederlands ondernomen. Een mausoleum voor de Spin, want de mondelinge overlevering van deze verhalen zal in dit deel van de wereld de verbeelding van de mens niet meer prikkelen.

Keren wij echter nu terug naar ons uitgangspunt, dat de dans steeds opnieuw wordt geboren...

Drie auteurs staan onmiddellijk de Nederlandse lezers ten dienste: Van Meeteren in zijn befaamd geworden ‘Volkskunst van Curaçao’[10.], een kleine brochure van Henk Dennert ‘Oude Curaçaose muziekinstrumenten’ en Edgar Palm met zijn *Muziek en musici van de Nederlandse Antillen.* Het laatste boek is het meest recent. Van Meeteren legt nauwelijks een accent op de muziek, waarschijnlijk omdat hij weinig muzikaal was. In onze lijn moeten we vooral terecht bij Palm. Volgens Palm bestaan er twee soorten volksliederen, één met teksten in het guene, een soort van oer-Papiamentu, en de - waarschijnlijk jongere - in het Papiamentu:

> In de gevallen waarin de vervaardiger van een volkslied onbekend is, nemen we meestal aan dat deze componist uit de collectiviteit van de massa is voortgekomen. Dit is echter niet in overeenstemming met de stelling, dat ‘slechts de scheppende geest’ deze invallen krijgt. Meestal is bij het ontstaan van een volkslied een zanger aanwezig die de oorspronkelijke melodie bedenkt (Vgl. de wijze waarop Rudy Martina zichzelf voor zijn schilderwerk èn voor de band waarmee hij samenwerkt tot produktiviteit aanzet. v. W.) Deze wordt dan door een groep onder het volk bijgeschaafd. (Palm p. 23).

Hij geeft vier voorbeelden,

1. de herkenningsmelodie, de zogenaamde tune van Tula, om tot de opstand over te gaan[11.];
2. een melodie die op de benta[12. 13.] wordt gespeeld, waarvan de auteur als bijzonderheid vermeldt dat die melodie overeenkomst vertoont met de - in Curaçao - bekende tumba Boca di Tiburón die in de jaren vijftig op de plaat werd vastgelegd door Padu del Caribe, begeleid door het orkest Conjunto Cristal. (Een tumba was oorspronkelijk een tweedelige melodie van ieder acht maten, die afkomstig is uit de Bantu-cultuur).
3. Concho huma, een zaailied, dat op de maat van het lopen bij het zaaien gezongen werd. Dit lied zou het ritme van de mazurka bezitten, interessant te weten, want de mazurka werd pas omstreeks 1830 geboren.;
4. Solo bonochi, een groet aan de ondergaande zon. Dit lied zou vaak gezongen zijn bij de tambú (een trom, vervaardigd van een vaatje, waarover een schapehuid is getrokken), maar niet met de oorspronkelijke woorden. Inmiddels is deze eenvoudige melodie zo dikwijls gebruikt en bewerkt, onder meer voor koor, dat er van de oosprong weinig rest.

Zowel Van Meeteren als Palm schenkt aandacht aan de oogstliederen. Ook dit zijn echte dansliederen, want ze werden gezongen in het loopritme van een groep, zoals

ook zaai- en andersoortige arbeid op het veld omgeven waren met liederen die stimuleerden, of hielpen de lichamelijke inspanning minder te voelen. Nu hadden de plantages op de Benedenwindse eilanden slechts een marginale functie in de economie. Dat was niet alleen te wijten aan de bodemgesteldheid, maar veel meer aan het ontbreken van een behoorlijke agrarische scholing. Deze kwam trouwens in Nederland zelf ook heel laat tot ontwikkeling, terwijl de nieuwste geautomatiseerde teelttechnieken die geen vruchtbare grond meer behoeven, heel recent zijn. Toen de olie-industrie zich vestigde op de eilanden Aruba en Curaçao liepen de bezettingen van de plantages gewoon leeg. Niemand wilde nog voor zo weinig zo hard werken. Ook bij de oogstliederen gold, dat de teksten soms zo oud waren, dat de groep ze gewoon fonetisch zong op overgeleverde klanken, zonder de betekenis te kennen. Waarschijnlijk was hier sprake van teksten in het Guene. Er zijn ook latere liederen bekend en genoteerd, maar ze leven niet meer. Ze zijn, net als de Spinverhalen, bijgezet. De seú is behalve de naam van het feest, ook de naam van een watertrom. Seú-muziek is polyritmisch. Maat en indeling zijn gelijk aan de tambu- en de tumbaritmen, waarover dadelijk.

Omdat deze soort werkliederen geen functie meer bezaten, ging de grootste aandacht naar de dansritmen die Palm opsomt als zijnde van Afrikaanse herkomst. Dat zijn de tambu èn de tumba. De vervlakkende invloed die een gemeenschap ondergaat die van de bronnen is afgesneden, doet zich ook bij de ritmen van deze dansen en gezangen gevoelen. Maar beide zijn in zich wijzigende vorm nog steeds levend.

De ritmen van de tambu zijn zó ingewikkeld, dat ze nooit schriftelijk zijn vastgelegd. Hier is sprake van werkelijke fysieke overlevering van generatie op generatie. De typische bij de tambu gebruikte neveninstrumenten, zijn naar het inzicht van Palm kenmerken van de bedroevende omstandigheden waaronder de slaven leefden. Hun namen: agan (een slaginstrument gemaakt van een ploegschaar in een bijna kokervorm) en de chapi (wat bij ons in West-Europa bekend is als het tuingereedschap de hak). De tumbadans kwam al heel vroeg via Spanje naar Europa, maar werd verboden als onzedelijk. De tambudans was op Curaçao al in de achttiende eeuw bekend, maar heette toen nog niet zo. De invloed van de Westeuropese dansen heeft het oorspronkelijke karakter ervan aangetast. Hierover elders in dit blad Juliana aan het woord. Wel zij vermeld, dat in die achttiende eeuw cultus en teksten niet meer gekend werden.

De tumba en de tambu werden ook op Curaçao op vele plaatsen verboden. In de laatste periode van de slavernij ontstond daarop de getolereerde muzik di zumbi die men op het ogenblik weer probeert nieuw leven in te blazen (Muzik di zumbi heeft niet met spoken te maken maar werd zo genoemd naar schaduwen die een klein vetlampje veroorzaakte waarbij muziek werd gemaakt). De tambu dans wordt gedragen door de voorzanger(es) en de tamburero. Waar de oorspronkelijke teksten verloren gingen, schiepen volksaard en leefomstandigheden nieuwe. Ja, ze werd een object van improvisatie zonder weerga met een sterk sociale functie. Het begin van een dergelijke improvisatie werd doorgaans gevonden op de

talrijke banderita's, dat zijn kleine smalle vlaggetjes van wit papier, waarop een vierregelig spotrijmpje. Want spot en humor zijn - nog steeds - overgeleverde waarden (zie de uitspraak van Brigdewater; we vinden ze ook in de verteltrant van een Juliana, van Frank Martinus Arion, van Jules de Palm). Een hoogtepunt vond de cantado di tambú tegen het einde van de vorige eeuw. De van Curaçao afkomstige kregen zelfs vermaardheid buiten het eiland. Hoe dat in zijn werk ging kan beter door een Antilliaan worden verteld. Ik citeer Henk Dennert die op zijn beurt leentjebuur speelde bij niemand minder dan Julian Coco die in ons land grote bekendheid geniet als gitarist en die op zijn instrument een begenadigd improvisator is in de rijke ritmen van zijn voorzaten:

> Omdat de tekst een satirisch karakter heeft, is aan te raden op goede voet te blijven met deze lieden, omdat men anders gevaar loopt in een tambulied op onbarmhartige wijze zijn doopceel gelicht te krijgen. De vrouwen zijn hier bijzonder sterk in. Beroemd zijn de namen ‘Shi Rei’, ‘Rojo’, en ‘Petooy’, de laatste ook bekend als ‘Lelie pretu’ (zwarte lelie). Shi Rei is niet te overtreffen. Zij kan, de zaal rondkijkend, iemand op de korrel nemen die zij om de een of andere reden niet mag. Ook komt het vaak voor dat zij familieleden van de aanwezigen bezingt. De gasten vormen een koor, dat braaf het refrein meezingt. Is men traag van begrip, of verkiest men het refrein niet, dan ontstaat een soort van vocalise. De melodie, meestal syllabisch, is bekend; het is een schlager waarop Shi Rei ad libitum improviseert. Zij staat geen moment stil, zij klapt luid in de handen en vuurt haar gasten aan haar voorbeeld te volgen. Het is ongelooflijk wat een vitaliteit deze vrouw tentoonspreidt. Als vele vrouwen van haar slag, laten we haar noemen vrouw uit het volk, rookt ze een zwarte sigaret, merk La Fama' met het vuur in haar mond. Op haar tong is duidelijk de aslaag te zien.
> Uit erkentelijkheid voor haar prestatie als zangeres wordt door een van de omstanders een geldstuk of desnoods een bankbiljet in haar mond gestopt. The show must go on...
> Men kan geen moment verliezen... Zij haalt onder het zingen het geld uit haar mond en duwt dit met speeksel en as in de mond van de tamburero die immers beide handen nodig heeft voor zijn slagen op de tambú. Hiermee wil zij te kennen geven dat zij geïnspireerd is door het spel van de tamburero. De tamburero neemt een ‘Luftpause’ om het geld weg te stoppen, en roept om drank. De vrouw des huizes gehoorzaamt blindelings. Is men een keer te laat met een bewijs van waardering van de spelers, dan roept ze met luide stem: ‘Flaca na bona!’ (Leg het geld in de mond).
> Dennert pag. 15 (oorspronkelijk door Coco geplaatst in een artikel van het blad Wikor)

De overgang

De dans wordt steeds weer opnieuw geboren... Vormen verwateren en veranderen. Het volk uit Afrika werd ingeplant in een ander cultuurgebied. Daardoor ontstond er een vermenging van vormen. Palm maakt eveneens onderscheid naar herkomst: Europa, Latijns Amerika. De Europese leverden zelfs de basis voor wat typisch Curaçaos eigen wordt genoemd: de Curaçaose wals. We zitten nu volledig op het terrein van de instrumentale muziek. Ieder heeft wel eens een film gezien met folkloristische dansgroepen erin verwerkt. Het zijn meestal die mengvormen die ze brengen, want het woord ging verloren, het ritme bleef, de dans bestond voort, maar veranderde. En dat is goed zo. De mondelinge overlevering is overgegaan in een fysieke en psychische erfenis, waarin de grondvormen van de oudste dans, begeleid door het jongere woord, aantoonbaar zijn gebleven. Opnieuw verwijs ik naar de opening van dit artikel dat wellicht de harde folkloristen pijn doet. Hun troost moet zijn dat iedere rivier uiteindelijk in de zee uitstroomt en dat grote water bepaalt het leefklimaat van onze aarde.

Eindnoten:

1. Er tin tin... negersprookjes uit Suriname, Schakels 79, 1973 Den Haag; p. 11
2. Verworvenheden en leemten in de Antilliaanse literatuur, hfdst. V van Cultureel Mozaiek van de Nederlandse Antillen, p. 109.
3. Eersel, Ch. H., *De Surinaamse taalsituatie*, Paramaribo 1969.
4. Baart, W.J.H., *Cuentanan di Nanzi...*, Amsterdam 1983.
5. Dubelaar, C.N. Negersprookjes uit Suriname, speciale uitgave van het tijdschrift Nederlands Volksleven XXII 3/4. Wassenaar, 1972.
5. Dubelaar, C.N. Negersprookjes uit Suriname, speciale uitgave van het tijdschrift Nederlands Volksleven XXII 3/4. Wassenaar, 1972.
6. Donicie CssR., A., *De Creolentaal van Suriname*, Paramaribo 1954.
7. 4Lichtveld, L.A.M., *Op zoek naar de Spin*, De West-Indische Gids nr. 12 (1930)
8. Dubelaar, p. 16.
9. Het is overigens, gezien vanuit ons uitgangspunt, de dans als oorsprong ook van het gesproken woord, niet zo moeilijk te verklaren. In de voortgang van de vertelling zijn twee van de drie partijen actief. De derde ondergaat en wordt opgeladen als een batterij. Wanneer de spanning te groot wordt, onderbreekt men het opladen en zingt men. Ook dat is een onderdeel van de woorddans. Zingen namelijk ontlaadt alle spanning. Mensen die overspannen zijn, herstellen het snelst als ze het op kunnen brengen te gaan leren zingen.
10. Heruitgegeven in 1977 door S. Emmering te Amsterdam.
11. Tula was de leider van de slavenopstand op Curaçao in 1795, zie L. de Hoog, *Van Rebellie tot Revolutie, oorzaken en achtergronden van de Curaçaose slavenopstanden in 1750 en 1795.* De persoonlijkheid van Tula werd een soort van nationale held, waarover toneelstukken handelen, wiens naam voorkomt in gedichten die de vrijheid bezingen, tekstdelen van romans waarin het gebrek aan vrijheid aan de kaak wordt gesteld.
12. Een benta is een éénsnarige muziekboog.
13. Meer over dit onderwerp in Renkema, W.E. Het Curaçaose plantagebedrijf in de negentiende eeuw, Zutphen, 1981.

Jos de Roo

‘De schrijver vervult bij ons de rol van profeet’ De romans van Boeli van Leeuwen

Drie verschillende herinneringen aan Boeli van Leeuwen typeren de persoonlijkheid van deze Antilliaanse schrijver. De eerste doet hem kennen als de eenzame intellectueel op een klein eiland die dank zij zijn intellect een grote multinational verslaat. Het gebeurde op een middag toen ik even bij hem langs was gegaan op het Curaçaose bestuurskantoor, waar hij eilandssecretaris was. ‘Jos,’ zei hij ineens opgewonden, ‘heb je wel eens een cheque van bijna twee miljoen gezien?’ Triomfantelijk haalde hij de cheque van de Curaçao Oil Terminal uit zijn bureaulade en hij liet dit voorlopige resultaat van een juridische strijd tussen het eilandgebied en de Shell zien. Het eilandgebied had ondanks de beloofde belastingvrijdom inkomsten uit de olie-overslag willen hebben, toen gebleken was, dat de Curaçao Oil Terminal geen nieuwe maatschappij was, maar een dochter van de Shell. Er kwam een belasting op de horizonvervuiling, want dat deden de enorme tanks van de terminal. In de rechtszaak die de Shell daarop aanspande, had Mr. Dr. W.C.J. van Leeuwen al zijn juridisch vernuft in de strijd tegen de Shell geworpen en hij had gewonnen. Het was de overwinning van het intellect op de economische machthebbers, van Kompa Nanzi op de tijger.

Een tweede herinnering doet Boeli van Leeuwen kennen als iemand die heel goed weet dat grote woorden effectief zijn op het Zuidamerikaanse continent. Het gebeurde in de tijd dat koningin Beatrix de Nederlandse Antillen zou bezoeken. De Venezolaanse president liet weten dat hij omstreeks dezelfde tijd ook naar de Antillen wilde komen. Een Nederlandse adviseur van de Antilliaanse premier stelde voor naar Venezuela te schrijven, dat de president niet kon komen, maar Boeli van Leeuwen zei dat zo'n bot antwoord de delicate verhouding met de grote broer op het continent schade zou toebrengen. ‘We moeten laten weten dat het voor ons een grote eer is om de president van het nobele Venezolaanse volk te mogen ontvangen,’ zei Boeli van Leeuwen. ‘We moeten vooral beklemtonen dat we hem alle verschuldigde eerbewijzen willen geven die hem toekomen, maar dat dat helaas niet mogelijk is in de tijd dat de koningin hier ook is. Omdat we erop staan dat de president alle eer en glorie krijgt die hem toekomen, verzoeken we hem of hij op een andere datum zou willen komen.’ Zo'n brief werd inderdaad verstuurd en Boeli van Leeuwen voorkwam met zijn smaak voor grote woorden, dat de relatie met Venezuela schade opliep.

De laatste herinnering aan Boeli van Leeuwen lijkt haaks te staan op de vorige. Het gebeurde in het jaar dat een dochter van hem onder tragische omstandigheden om het leven was gekomen. Boeli van Leeuwen had me uitgenodigd voor het traditionele kerstdiner bij hem thuis. Voor de maaltijd begon, stond hij op en zei met een cirkelend armgebaar: ‘Wij allemaal, zoals we hier zitten, hebben dit jaar een geliefde verloren. Wij begrijpen het niet, we staan verstomd en daarom dacht ik hoe waar het is wat het volgende gedicht zegt.’ En hij las een gedicht voor, dat opgedragen was aan iedereen die treurt om een verloren geliefde. Het vers gaf uitdrukking aan de machteloosheid en de radeloosheid die de achterblijvenden overvallen. Toen hij uitgelezen was, viel er een stilte, niet alleen meer van hopeloosheid, maar ook van verhevigde innige herinnering aan de dode. Hier stond Boeli, uiteindelijk de

machteloze tegen het grote onrecht van de dood en van het zinloze lijden, dat niet doorgrond kan worden door het intellect, maar dat wel uitgedrukt kan worden door de taal die het besef van machteloosheid paradoxaal genoeg verzacht én verhevigt.

Wat baten intellect, macht en theorieën in het zicht van het zinloze lijden en de dood? Het is de centrale vraag in al het werk van Boeli van Leeuwen, zoals zal blijken uit de hiernavolgende korte karakteristiek van zijn romans. Deze probleemstelling werkt Boeli van Leeuwen uit door gebruik te maken van typische Curaçaose en Caraïbische thema's en motieven. Enkele daarvan zal ik vervolgens aanduiden. Omdat Boeli van Leeuwens laatste roman *Schilden van leem* een ommekeer in zijn opvattingen laat zien, zal ik dit artikel besluiten met een gesprek met Boeli van Leeuwen over deze verandering. De mixture van vormen (herinneringen, essay en interview) die dit artikel daardoor wordt, is een weerspiegeling van de collage-vorm die Boeli van Leeuwen zo vaak gebruikt in zijn romans.

De rots der struikeling (1959, bekroond met de Vijverbergprijs) is het levensverhaal van Eddy Lejeune. De verteller stelt aan het begin:

> Uit de verhalen blijkt dat twee problemen Eddy in zijn leven bovenal hebben gekweld: zijn betrekking tot zijn vader en zijn relatie tot God. Tegen de achtergrond van dit barre landschap, achter het prikkeldraad van een concentratiekamp, op de rug van een Amerikaanse gracht staat hij vóór ons en vraagt om de vaderhand, die hem uit de onzekerheid kan leiden naar het geluk. (p. 12/13)

Aan het slot van de roman legt Eddy zelf het verband tussen de vader en God:

> We worden uit een vrouw geboren en door haar bestemd om te sterven, want we krijgen van haar, met het leven, ook onze dood. Door onze moeder maken

> we deel uit van de aarde, van het stoffelijke. Maar door onze vader maken we deel uit van de hemel. Hij is het, die door de erkenning van onze verlorenheid, ons bevrijdt van de eenzaamheid. De vader beschermt ons met de autoriteit van zijn vaderschap; hij is de brug tussen de aardse mens en zijn hemelse Vader. Niet in zijn lichaam ligt onze kans op het geluk besloten, maar in zijn ziel. (p. 195)

De roman maakt duidelijk dat deze kans op geluk aan Eddy Lejeune is voorbij gegaan, omdat zijn vader moedwillig zichzelf vernietigde. Bovendien hoort Eddy Lejeune roddels dat hij niet het kind van zijn vader zou zijn, omdat zijn moeder overspel gepleegd zou hebben, waardoor bij hem onzekerheid over het vaderschap ontstaat. Ook de relatie met God mislukt. In Europa maakt Eddy Lejeune de Tweede Wereldoorlog mee en de verschrikkingen waar hij getuige van is, doen hem twijfelen aan God. Zo weet Eddy Lejeune noch zijn vader, noch God te bereiken. Gedesillusioneerd gaat hij in het Zuidamerikaanse oerwoud diamanten zoeken. Hij komt er om en het blijft onduidelijk of zijn dood een ongeluk, zelfmoord of moord was. Existentiële onzekerheid staat dus niet alleen aan het begin van zijn leven, maar ook aan het eind. Voor Eddy Lejeune is er geen enkel houvast in dit bestaan. Dat maakt *De rots der struikeling* tot het somberste werk van Boeli van Leeuwen: de mens is slachtoffer van een waanidee: hij is geschapen met de droom van een eeuwig leven, maar dat is er niet. ‘Er is geen leven na de dood,’ (p. 97) zegt Eddy Lejeune en wat overblijft, is de drabbige bodem van een rivier in het verstikkende oerwoud.

Kai Medema, de hoofdfiguur van *Een vreemdeling op aarde* (1962) heeft een aantal overeenkomsten met Eddy Lejeune. Ook hij wil een eeuwig leven: ‘We zijn allemaal bang voor het niet meer bestaan,’ zegt hij. (p. 115) Ook hij gaat op zoek naar het geluk, maar anders dan Eddy Lejeune is hij op zoek naar eeuwigheidswaarden *in het leven*: ‘Ik wil me overgeven aan iets, dat voor geen bederf vatbaar is.’ (p. 147)

Hij gaat op twee manieren op zoek. In het eerste deel *De druiven zijn zuur* veinst hij te versmaden wat hij toch niet kan krijgen en hij raakt verslingerd aan de drank. In het tweede deel *Dialoog met Maria* zoekt hij het zuivere op een positieve manier. Met Maria, een getrouwde vrouw, heeft hij een bijna volmaakte liefdesverhouding in Spanje, maar juist omwille van het geluk van de streng katholieke Maria ziet hij in, dat hij met haar moet breken. Vanaf het begin is elke verhouding die zich als puur en zuiver aandient, voorbestemd op niets uit te lopen. ‘Wij mensen,’ denkt Kai, ‘raken elkaar aan en bederven elkaar.’

In tegenstelling tot Eddy Lejeune kent Kai Medema wel geluksmomenten. Naast zijn tijdelijk geluk met Maria zijn er twee opmerkelijke ontmoetingen die een geluksgevoel achterlater. De ene is met een hoer die tegen Kai zei: ‘O God, help me. Ik ga ten onder. Help me alsjeblieft.’ Kai nam de vrouw in zijn armen ‘tot het eerste licht boven Amsterdam gloorde en hij had een geluk geproefd waarvan hij dagenlang duizelig was gebleven.’ (p. 118) De andere is met een Indiaan wiens pols hij in zijn hand had genomen, waardoor hij het besef kreeg een naaste te hebben, ‘de enige die men kon verstaan in het stomme paradijs van dieren en dingen. Vanaf dat ogenblik had hij in het diepst van zijn hart beseft dat hij van mensen hield met een grote allesomvattende liefde: een liefde die hem tot het einde van zijn dagen zou kwellen en doen dorsten naar een volmaakt geluk.’ (p. 193)

Een vreemdeling op aarde betekent een beslissende ommekeer in het werk van Boeli van Leeuwen: niet langer staat de onvindbare en onbenaderbare God centraal; de hoofdfiguren richten zich voortaan naar de mensen, ook al blijft de droom van een rechtvaardige God bestaan. Adam Polaar uit *De eerste Adam* (1966) stelt zijn leven in dienst van lijdende mensen. Hij theoretiseert niet en als hij er toch toe gedwongen wordt, dan raakt hij in verwarring en vlucht hij. Als een menselijke Christus gaat hij rond en evenals Christus wordt hij gedood, omdat hij goed deed. Toch is er verschil met Christus. Adam kent duistere driften die hijzelf niet weet te plaatsen en hij kan mensen pijn doen zonder het zelf te willen, zoals de vrouw die hij afwijst als ze hem om hulp vraagt. Adam Polaar is aangetast door de bacil van het kwaad, door de zonde van de eerste Adam.

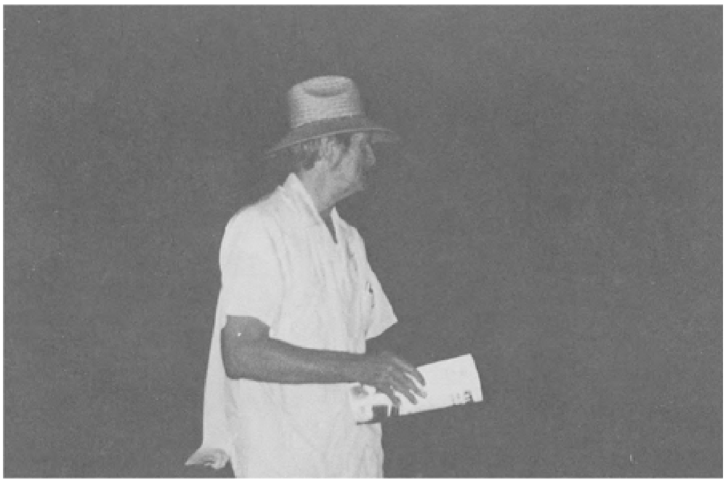
Zijn tegenspeler is pater Bodin, een geleerde Franse jezuïet die op Curaçao moet bijkomen van een hartaanval. De pater is gemodelleerd naar de filosoof Pierre Teilhard de Chardin, die geloofde dat de mensheid als geheel op weg was naar het volmaakte geluk. Het leger van de mensheid marcheert onafwendbaar naar dat gelukzalige punt, al vallen soms hele divisies in de afgrond. De roman stelt deze optimistische toekomstvisie tegenover het leven van Adam Polaar. Pater Bodin houdt geen rekening met de zondeval en juist die bepaalt het ongeluk en het lijden van het individu. De schone theorieën van de pater bieden niemand troost in het uur van de dood, ook hemzelf niet. Het enige zinvolle dat een mens kan doen is de lijdende medemensen helpen.

Het eerste hoofdstuk van *Schilden van leem* (1985) is een samenvatting van Boeli van Leeuwens opvattingen uit zijn vorige romans. De hoofdfiguur Dianklo, die vijfentwintig jaar een vooraanstaand ambtenaar was, heeft zich abrupt afgewend van het establishment en is pro deo-advocaat geworden. In zijn ouderlijk huis - het huis der duisternis - brengt hij de nachten wakend door, omdat de angst en de eenzaamheid hem naar de strot vliegen. Het is een hoofdstuk vol sombere bespiegelingen, waarbij het menselijk lijden en de willekeur centraal staan. Het tweede hoofdstuk speelt zich af in het huis van licht, zijn weekeindhuisje aan zee waar Dianklo de dag doorbrengt in gezelschap van uitgestoten zwervers. Daar verschijnt Jezus de Messias aan hem, die hem tot het inzicht brengt dat de maatschappelijke orde één grote stoornis is. Het derde hoofdstuk gaat over de weg naar de woning van het licht: de wereld van de armen. In de volgende hoofdstukken laat Boeli van Leeuwen zien, waar deze weg naar de woning van het licht Dianklo heenvoert. Dianklo besluit in te gaan op het verzoek van de eilandsraad om de Curaçaose hulpgoederen naar Santa Maria te brengen, een Middenamerikaans land dat door een aardbeving getroffen is. Dianklo moet er vooral voor zorgen dat de hulp

bij het officiële anti-communistische gezag terecht komt, maar hij is vastbesloten het gewone volk te helpen. Om dat te bereiken neemt hij drie zwervers mee, die hij in een container verstopt.

Het schip loopt op een mijn en de drie komen jammerlijk om. Het slot van *Schilden van leem* laat hetzelfde beeld achter als *Een vreemdeling op aarde* en *De eerste Adam*: de mens is met de bacil van het kwaad aangetast, zodat een goede daad noodlottig kan omslaan in het tegendeel, want Dianklo heeft ongewild drie arme sloebers de dood ingejaagd, omdat hij het arme volk van Santa Maria wilde helpen.

Toch is er een opmerkelijk verschil tussen *Schilden van leem* en de voorgaande romans. Boeli van Leeuwen laat Dianklo de lijdende medemens niet alleen helpen uit menselijke solidariteit of waardigheid, Dianklo helpt vooral omdat hij in de lijdende medemens Christus ontmoet. De verschijning van Christus aan Dianklo wijst erop dat Boeli van Leeuwen is gaan geloven aan de opstanding van Christus. Hoe ver gaat deze verandering? Dat blijft onduidelijk, omdat de woede over de maatschappelijke orde die één grote stoornis is, in *Schilden van leem* overheerst. Boeli van Leeuwen lijkt op twee gedachten te hinken: enerzijds gelooft hij in Christus als de verrezen Messias die zich via de armen laat kennen, anderzijds wijst hij God de Vader af, zoals uit de titeluitleg blijkt die de roman zelf geeft: ‘De armen worden door God beschermd met “schilden van leem”’.



Boeli van Leeuwen, foto: Klaas de Groot

Boeli van Leeuwen denkt die uitleg uit de bijbel gehaald te hebben, maar volgens het boek Job is het niet God die de armen met schilden van leem beschermt, maar zijn het de vrienden van Job die dat doen. Een dergelijke vergissing wijst erop, hoezeer Boeli van Leeuwen blijft worstelen met het godsbeeld.

Het bijzondere van de romans van Boeli van Leeuwen is, dat hij de algemeen menselijke metafysische problematiek koppelt aan typisch Curaçaose en Caraïbische motieven. Overheersend thema in deze laag van de romans is het raciale thema. Boeli van Leeuwen weerspiegelt in al zijn hoofdfiguren de positie waarin de blanke Curaçaoënaars terecht zijn gekomen. Nederlandse lezers zijn gauw geneigd te denken dat de blanke Curaçaoënaar een soort vooruitgeschoven pion is van de westerse cultuur, maar dat is een misvatting. De Caraïbische cultuur is een typische mengcultuur, waarin naast de Europese elementen ook de Afrikaanse en

Zuidamerikaanse elementen belangrijk zijn. Dat geldt ook voor de blanke hoofdfiguren in de romans van Boeli van Leeuwen. Ze worden bijvoorbeeld allemaal opgevoed met verhalen van de zwarte bevolking. Het kindermeisje, de jaja, speelt daarin een centrale rol. Dit creoliseringsproces van de blanke maakt Boeli van Leeuwen nog met twee andere motieven duidelijk. In alle werken schetst hij de afkomst van de hoofdfiguren, soms tot in het vierde geslacht. Centraal daarbij staat een steeds grotere afstand tot de Europese cultuur en daardoor ook een steeds grotere adaptatie van de Caraïbische cultuur. Het tweede creoliseringsmotief dat Boeli van Leeuwen gebruikt, is de onzekerheid die de hoofdfiguren hebben over de vraag wie hun vader of moeder is. Dit toont aan dat hun ouders al volledig de seksuele moraal en het gedrag van het Caraïbisch ge-

bied hebben overgenomen.

De hoofdfiguren zijn blanke Curaçaoënaars die worstelen met de problemen van hun groep. Ook hierbij gebruikt Boeli van Leeuwen de thematiek die bij vrijwel alle blanke Caraïbische auteurs voorkomt. De romanfiguren zijn de laatste telgen uit blanke geslachten die eeuwenlang de touwtjes op het eiland in handen hadden, maar die nu geconfronteerd worden met de politieke en economische emancipatie van de zwarte meerderheid. De neergang van deze groep wordt uitgebeeld door de vervallen staat waarin hun huizen verkeren en door het feit dat de romanfiguren dégénerés zijn volgens de maatschappelijke normen.

De hoofdfiguren kunnen zich niet meer conformeren aan de verkalkte normen van hun groep. Ze zoeken contact met de zwarte bevolking, krijgen dat soms wel met een enkel individu, maar de zwarte meerderheid als geheel blijft argwanend om wat er in het verleden is gebeurd. Het zijn daardoor eenzame figuren die niet kunnen teruggrijpen op welke groepsnorm dan ook, zodat ze het van hun eigen psychische integriteit moeten hebben. Dit thema van de psychische integriteit wordt vaak gezien als het hoofdthema van de Caraïbische literatuur.

Boeli van Leeuwen werkt dit typisch Caraïbische thema op zo'n manier uit, dat het allereerst herkenbaar is voor niet-Caraïbische mensen. Wie opgegroeid is met een bepaald geloof dat een vast richtsnoer was voor het handelen in het dagelijks leven, en wie dat geloof heeft losgelaten, zal niet zo heel veel van de Curaçapse omstandigheden in de romans hoeven te abstraheren om de problematiek van de blanke Curaçaoënaar te herkennen en naar de eigen omstandigheden te vertalen. De reflectie op de Curaçaose omstandigheden is bovendien altijd in algemene termen gegeven: wat is goed, wat is kwaad, waar is God in dit alles? De twee hoofdthema's van Boeli van Leeuwen, de psychische integriteit en het menselijk lijden, zijn onverbrekelijk met elkaar verbonden.

De verbinding van het Caraïbische hoofdthema met het algemeen menselijke roept in de secundaire literatuur vaak de vraag op tot welke literatuur Boeli van Leeuwen gerekend moet worden, tot de Caraïbische of tot de Nederlandse. Boeli van Leeuwen hierover: ‘Ik schrijf en ik bied het aan, het wordt gekocht en het wordt gelezen. Als een Nederlander dat wil beschouwen als Nederlandse literatuur, dan doet hij dat. Als hij het wil beschouwen als Caraïbische literatuur, dan doet hij dat. Als hij het wil beschouwen als Zuidamerikaanse literatuur, zoals *Schilden van leem*, dan is dat zijn goed recht. Het interesseert me eerlijk gezegd geen fluit waar en hoe ik geclassificeerd word, ik schrijf voor alle mensen.’ De classificatie Zuidamerikaans komt pas nu, omdat de Zuidamerikaanse literatuur in Nederland de laatste jaren bekender is geworden? Boeli van Leeuwen: ‘Natuurlijk heeft Gabriël García Marguez zijn invloeden gehad en Vargas Llosa, Borges, Pablo Neruda en ga zo maar door. Ik bedoel: de giganten van de literatuur wonen helemaal niet in Nederland, maar die zitten bij ons in de buurt, in Zuid-Amerika en het Caraïbisch gebied. Dat is geen toeval, want de schrijver vervult bij ons de rol van profeet. Hij geeft geestelijk brood, als er geen werkelijk brood is. Deze man kan zich niet ophouden met trendy grapjes als Popie Jopie, het leven is hier een bloedserieuze zaak. Vanuit een welvaartsstaat is het veel moeilijker om tot grootheid te komen. Als het water je aan de lippen stijgt, ben je dichter bij de waarheid dan wanneer je ingepakt bent in de watten van de welvaartsstaat. Ik geloof dat Johnson een keer tegen Boswell heeft gezegd: ‘If you

tell a man that he is going to be hanged in twelve hours it concentrates the mind wonderfully.'

In *Schilden van leem* wordt Dianklo getypeerd als Jacob, vechtend met de engel Gods. Is dat beeld ook op Boeli van Leeuwen toepasbaar? Van Leeuwen: 'De strijd om achter de waarheid te komen, dus God de Vader als schepper van alles, dat is een gevecht voor mij. Ik neem aan dat het voor een eenvoudige en wijze man geen gevecht is, maar een overgave die een enorme steun is in zijn leven. Maar mijn geloof is vechten voor het geloof. Je zou de tekst kunnen gebruiken: Heer, ik geloof, kom mijn ongeloof te hulp.'

In *Schilden van leem* zit iets nieuws. Christus is daar goddelijk, terwijl hij vroeger als mens gezien werd. Boeli van Leeuwen: 'Ja, natuurlijk. Ik heb twintig, dertig jaar verdaan door het lopen achter de historische Jezus aan, waar al in 1890-1900 geen enkele serieuze geschiedkundige aan twijfelde. Natuurlijk hadden we nooit iets van Christus gehoord als hij alleen maar een mens was geweest, want er zijn profeten bij de vleet en er zijn ook mensen die gekruisigd zijn bij de vleet. Het is niet vol te houden dat het christendom zou bestaan als deze man die als een gewone misdadiger ter dood is gebracht, niet meer was dan dat.'

Maar kan dat ook niet van andere religies gezegd worden? Van Leeuwen: 'Nee, want het christendom is absoluut uniek. Alle profeten zeggen met grote nadruk dat ze slechts profeten zijn - Allah is Allah en ik ben zijn profeet. Wat Christus heeft beweerd, dan kan je maar tot één conclusie komen: of de man was krankzinnig, of hij sprak de waarheid. De stoot die ik kreeg om de verrijzenis aan te nemen, was het onderzoek naar de lijkwade van Turijn. Uit Amerika is er een schip vol instrumenten naar toegegaan om de boel eventjes op z'n plaats te zetten, maar ze kwamen tot de conclusie dat dit volstrekt niet te verklaren was.'

Deze Christus is uitsluitend te kennen in je naaste, zo zegt Boeli van Leeuwen. In *Schilden van leem* blijft die naaste beperkt tot de arme. Van Leeuwen: 'Bij de armen komt het natuurlijk dichterbij, is het grijpbaarder, maar het is in ieder mens. Een arme is een acuut geval van aanbieding.'

Toch begrijp ik het niet: Christus als goddelijk wezen wel aanvaard, maar God zelf niet. Van Leeuwen: 'Om met Schillebeeckx te spreken: Wij kunnen het lijden niet begrijpen, dat kan niemand. Dat het niet gevat en uitgelegd kan worden, is voor mij een heel probleem, een sprong. Mijn eerste sprong was van Jezus naar de Christus. De sprong naar God... misschien begrijp ik het als ik helemaal bij de strot gepakt word. Ik ontken niet dat er een God is, maar ik begrijp er niets van. Uiteindelijk is God een kwestie van aanvaarden of niet aanvaarden, want niemand kan zinnig over God praten. God is wat Witt-

genstein noemt “het onuitsprekelijke”. Wittgenstein zegt ook: “Wat er in de wereld gebeurt, is voor het hogere totaal onbelangrijk.” Dus God is er niet om zich bezig te houden met jouw pijn en jouw problematiek. Maar nogmaals: wat voor zin heeft het om erover te redeneren en hoe kan je dat? Dat kan toch niet.’

Terug naar de romanfiguren. Hun familiegeschiedenis komt steeds uitvoerig aan de orde. Dat heeft onder andere Wim Rutgers ertoe gebracht te schrijven dat de figuren deterministisch bepaald zijn. Maar de mens heeft toch een vrije wil? Van Leeuwen: ‘Ongeveer zoals een spin een spinneweb tot zijn beschikking heeft: hij kan naar links, hij kan naar rechts *in het spinneweb.* Maar wij zijn geen spinnen, wij zijn mensen en er zijn vele wegen. Soms voel je dat het van jou afhangt en soms voel je dat het niet van jou afhangt. Toen ik ophield met drinken wist ik heel zeker dat het van mijzelf zou afhangen, dus dat ik de vrije wil had om ermee door te gaan of ermee op te houden. Als je de vrije wil weghaalt van de mens, dan flikkert alles in elkaar, het hele strafrecht is gebaseerd op de vrije wil: geen schuld, geen straf. Dus als er geen wil zou zijn, zou er ook geen mogelijkheid tot schuld zijn. In de praktijk gedragen we ons allemaal alsof we de vrije wil hebben. In mijn romans is het spinneweb van de figuren gemaakt door hun voorouders.’

Boeli van Leeuwen, foto: Klaas de Groot

Kan Boeli van Leeuwen zich voorstellen een roman te schrijven, waarin de voorouders niet uitvoerig voorkomen? ‘Het is niet wel mogelijk iemand te begrijpen, als je zijn achtergrond niet kent. Eerlijk gezegd: there is no tragedy outside the family. Het is waar: een mens alleen is geen mens. Een mens in de context van zijn familie is pas een mens, omdat daar zijn tragedie en zijn problematiek zit.’

Geraadpleegde werken

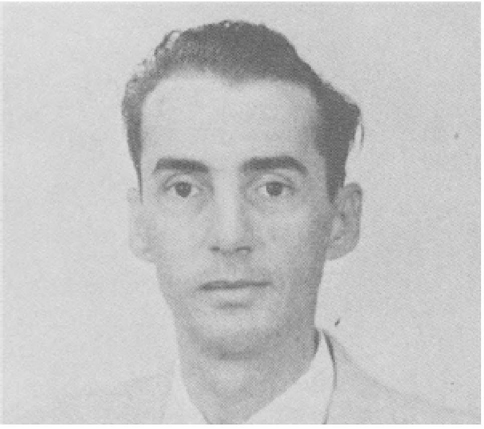
Boeli van Leeuwen, *De eerste Adam*, Amsterdam, 1966

De rots der struikeling, Rotterdam, 1976[7]

Een vreemdeling op aarde, Rotterdam 1977[2]

Schilden van leem, Haarlem, 1985
Jos de Roo, *Antilliaans literair logboek*, Zutphen, 1980
C.G.M. Smit en W.F. Heuvel, *Autonoom*, Rotterdam, 1976
Wim Rutgers, *Dubbeltje lezen, stuivertje schrijven.* Oranjestad, 1985
Andries van der Wal en Freek van Wel, *Met eigen stem*, Den Haag, 1980

Eva Abraham-van der Mark
Tip Marugg, een vreemdeling



Tip Marugg

Over Tip Marugg (Curaçao, 1923), zoon van een Europese vader en een Venezolaanse moeder, is niet veel bekend. Hij heeft een afschuw van publiciteit en treedt zelden in de openbaarheid. Toen hij achttien jaar was werd hij, omdat hij had nagelaten op een schriftelijke oproep te reageren, letterlijk uit de schoolbanken weggehaald om in militaire dienst te treden. Vijf jaar was hij schutter en in die tijd leerde hij Antilliaanse schrijvers als Luis Daal en René de Rooy kennen, die net als hij de taak hadden Curaçao te verdedigen tegen aanvallen van Duitse onderzeeërs. Ze hadden tijd genoeg om over literatuur te praten en één van hen introduceerde hem bij Chris Engels, arts, veelzijdig kunstenaar en redacteur van De Stoep. In dat tijdschrift publiceerde Marugg van 1945 tot 1951 surrealistische gedichten, die in 1976 verschenen in de bundel *Afschuw van Licht*.

In 1947 trad hij in dienst van de Shell waar hij, tot hij pensioen kreeg, artikelen schreef voor het personeelsblad De Passaat. Dit blad, dat in de jaren zestig de naam Nos Isla kreeg, geeft zicht op de voormalige Curaçaose Shell-gemeenschap, een dwanggemeenschap, zonder ruimte en zonder privacy, waarbinnen een ieder zijn plaats diende te kennen in de ijzeren hiërarchie van rang, stand, ras en ethniciteit.

Marugg heeft twee romans gepubliceerd, *Weekendpelgrimage* (1957) en *In de Straten van Tepalka* (1967), die als tropisch existentialisme zijn geclassificeerd. De vertwijfeling die voorkomt uit het leven tussen twee werelden, kenmerkend voor het werk van blanke Caraïbische schrijvers, is hier uitzonderlijk sterk aanwezig. De hoofdpersoon/verteller van beide boeken is een uiterst sensitieve man, die scherp observeert en intens, vaak heel fysiek, reageert op mensen en situaties. Het leven van deze blanke van Europese afkomst, anders dan de zwarte bevolking en ook bij de blanken er niet bijhorend, wordt beheerst door eenzaamheid, alcoholisme, vervreemding van zijn omgeving en van zichzelf. Hij is ontworteld en ziet geen kans het leven in eigen hand te nemen. Altijd bedroefd, soms woest om wraak schreeuwend, laat hij zich door het lot meeslepen, niet in staat zich daadwerkelijk te verzetten en zonder geloof in verandering.

Uit beide boeken spreekt een intens verlangen naar het leven, het contact met de medemans en de onmacht, het onvermogen, dat tot stand te brengen.

De seksuele contacten die worden beschreven hebben het karakter van een verkrachting en na een intiem moment, seksueel of anders, is er geen relatie meer (Ia noemt hem voortaan ‘meneer’, hij mijdt Andra, de liefde van Altagracia is misbruikt, El Indio is dood, de gedroomde non, op het onbewoonde eiland, met wie hij een waardevol gesprek had neemt afscheid voor altijd). Deze protagonist past een isolement. In het eerste boek is hij dronken, in het tweede doodziek en onder de invloed van zware medicijnen. In beide laat hij, immobiel en alleen in een kleine besloten ruimte, in een kort tijdsbestek zijn leven aan zich voorbij trekken. In *Weekendpelgrimage* is de gevangenis/schuilplaats zijn auto, die tijdens een zware regenbui van de weg is afgeraakt, in een kuil, en die hij pas enkele uren later weer kan starten. In *In de Straten van Tepalka* vormt een kamer met een smal ijzeren bed, in een roomskatholiek ziekenhuis, het decor voor pijn, wanhoop en fysieke vernedering (de verbouwereerde bruid des Heren met het urinaal).

Weekendpelgrimage is een boek over Curaçao, de relatie van de hoofdpersoon tot het eiland, een klacht over het thuisloos zijn, rusteloos voortgedreven: ‘Ik benijd de planten, de aarde, de rotsen hun rust...’ (100). Want ‘Dit is mijn eiland, maar het is mij te vreemd. Ik hoor er niet thuis.’ (110) en ‘Mijn drang naar zelfvernietiging is niet alleen onafscheidelijk verbonden met mijn diepste wezen, maar gaat ook innig samen met de plaats waar ik woon, de plaats waar ik ben opgegroeid... Dit zonnige eiland is geen tranendal voor wie er thuis horen.’ (128) Toch getuigen de beschrijvingen van mensen, evenals van de natuur, het landschap, licht, geluiden, geuren, van een zo sterke intimiteit dat daarmee vergeleken elke andere Curaçaoenaar een buitenstaander lijkt.

In *Weekendpelgrimage* is veel nostalgie aanwezig. Vroeger, voor de snelle en radicale industrialisatie van het

eiland was de samenleving beter, de mensen nog zichzelf, hun cultuur authentiek. Sinds de vestiging van de Shell raffinaderij zijn de mensen veranderd, evenals het landschap: putten zijn droog gevallen omdat het grondwater is weggepompt, het zand van de stranden is weggehaald om in de stad als bouwmateriaal te dienen, oude bomen zijn gekapt. De hoofdpersoon heeft een droom die keer op keer terug komt en die een naam draagt: Het Verloren Eiland. (125)

Na een tocht van bar tot bar, eindigend in dronkenschap, de routine van elke zaterdagavond, weegt de protagonist drie mogelijkheden tegen elkaar af: de eerste is emigratie naar Canada, waarvoor hij het ticket en de nodige papieren bij zich draagt; de tweede is zelfmoord aan de woeste noordkust van het eiland, een handeling die hij lang en zorgvuldig heeft voorbereid; de derde, een terugkeer naar huis, naar een leven dat hij ervaart als een eindeloze herhaling van zinloze handelingen. Met de dood heeft hij een wel heel speciale relatie zoals blijkt uit zijn ontmoeting met Chandi, de doodgraver:

> Dan voel ik de reuk die Chandi met zich meedraagt. In de zware alcohollucht die van zijn kant van de tafel langzaam naar mij toe komt, in die warme, zware uitwaseming ontdek ik wat ik zoek en neem ik, misschien een beetje bang, maar toch blij de ijle kilheid van de dood waar en haal diep adem. Chandi zelf lijkt mij op dit ogenblik heel dichtbij en toch oneindig ver.
> (65-66)
> Op een gegeven moment staat Chandi haastig op om te verdwijnen. Wanneer hij langs mijn stoel passeert, raak ik zijn mouw aan met mijn linkerhand, de hand van het hart. Vanavond zal alles vlot verlopen. (67)

Twee andere blanke schrijvers van Curaçao, Debrot en Van Leeuwen, pogen in hun werk een oplossing te vinden voor de tegenstellingen tussen blank en zwart. Debrot gelooft in de mogelijkheid van een harmonisch samengaan van verschillende raciale/ethnische groepen. Hij stelt dat iedereen die in het Caraïbisch gebied leeft ‘gecreoliseerd’ is, indien niet in biologische zin dan toch psychisch. Van Leeuwens laatste boek *Schilden van Leem* (1985) handelt over een jurist uit een oude blanke familie, die als pleitbezorger en steunpilaar voor arme zwarten optreedt. Marugg, daarentegen, heeft geen enkele illusie over een harmonieuze relatie tussen zwart en blank. In tegendeel, in *Weekendpelgrimage* stelt de verteller dat wanneer deze groepen dichter tot elkaar komen de gevoelens van jaloezie, achterdocht en haat, in plaats van te verminderen en langzaamaan te verdwijnen, in hevigheid toenemen (162). Ook liefde tussen blank en zwart acht hij onmogelijk: ‘Altagracia heeft mij lief. Zij houdt van mij, maar zij haat mij omdat zij weet dat ik nooit met haar kon trouwen.’ (151)

Toch is er nog hoop. Aan het einde van het boek, na een confrontatie met de eeuwenoude indjuboom, die alles weet en een onzichtbare macht heeft, de boom ‘die spreekt tot hen die hem kunnen verstaan’ (165), wordt het eiland en daarmee het eigen ik geaccepteerd, waarop het beeld van de bula-duifi volgt:

> ‘Ik denk aan de bula-duifi: hij heeft sterke vleugels en is vrij om weg te vliegen. Maar waar hij ook heen vliegt, tot zijn dood toe draagt hij het

> merk met zich mee: een zwarte kring om de hals. En hij blijft. Hij blijft en bouwt en bemint en brengt jongen voort.' (174)

Weekendpelgrimage heeft typische kenmerken van Caraïbische literatuur geschreven door een blanke: de degeneratie en het verval van de oude blanke families, de problematische relatie van de protagonist met zijn omgeving en met de zwarte bevolking, zijn marginale positie binnen de eigen groep, de rol van enkele zwarte tussenpersonen die hem vertrouwd maken met facetten van hun cultuur, de ambivalentie ten aanzien van de cultuur van het 'moederland'. Bij Marugg blijkt deze ambivalentie vooral ten aanzien van 'westerse' cultuur en technologie, inclusief industrialisatie en Amerikaans toerisme.

Weekendpelgrimage heeft dit alles gemeen met het werk van Boeli van Leeuwen en Cola Debrot en met andere blanke, Caraïbische schrijvers als Jean Rhys, Phyllis Shand Allfrey, Geoffrey Drayton en Ian McDonald. Deze gemeenschappelijke kenmerken zijn toe te schrijven aan de vervreemding en onzekerheid van een kleine, blanke, minderheid in een snel veranderende, dekoloniserende samenleving (zie Ramchand, 1970: 223-36).

De angst, alcohol, totale leegte, eenzaamheid, vervreemding, verlies en machteloosheid in het werk van Marugg doen denken aan Jean Rhys. Daarnaast zijn er ook dezelfde sensitiviteit, gevoeligheid voor kleurnuances, veranderingen in het licht, geuren. De Rhysvrouw en de Maruggman geloven beiden dat ze zich beter zouden voelen als ze maar een donkere huidskleur hadden. De eerste zegt over de zwarte bevolking van Dominica: 'They were more alive, more part of the place than we were.' en 'Being black is warm and gay, being white is cold and sad.' Een passage uit *Weekendpelgrimage* luidt: 'Soms wou ik dat ik een neger was. Dit is een negereiland, hoe je het ook bekijkt. De zon, de lucht, de cactussen, de kust en de zee, alles behoort bij het neger-zijn. Een blanke heeft hier niets te maken.' (36)

Vooral tussen Rhys' Caraïbische roman *Wide Sargasso Sea* en *Weekendpelgrimage* bestaan diverse punten van overeenkomst: in beide boeken staan de natuur/het landschap zowel voor schoonheid als bederf, beide hoofdfiguren hebben nauw contact met enkele vertegenwoordigers van de zwarte bevolkingsgroep, maar staan heel ambivalent ten aanzien van die groep als totaal. Hoewel gewelddadigheid zoals die plaatsvond op Dominica in 1830 (het jaar van de Emancipatie) niet voorkwam op Curaçao in de jaren dertig van onze eeuw, hebben beide protagonisten een gelijksoortig jeugdtrauma. Als kind ervaart Antoinette, de tragische heldin van *Wide Sargasso Sea*, hoe een mob van zwarten haar moeders huis in brand steekt en tijdens deze confrontatie van zwart en blank gooit haar zwarte vriendinnetje Tia haar een steen naar het hoofd.

> When I was close I saw the jagged stone in her hand but I did not see her throw it. I did not feel it either, only something wet running down my face. I looked

> at her and I saw her face crumple up as she began to cry. We stared at each other, blood on my face, tears on hers. It was as if I saw myself. Like in a looking-glass. (*Wide Sargasso Sea*, 38)

Tip Marugg uitgetekend in 'Lorito Real' van 5 sept. 1952

De held van *Weekendpelgrimage* herinnert zich hoe toen hij op het schoolplein vocht met het zwarte jongetje Chali, de andere kinderen om hen heen kwamen staan en één van hen riep:

> 'Geef die vuile Europeaan op zijn donder, Chali, sla hem kapot, die rot Europeaan!' De verwarring die hij dan voelt wordt door zijn tegenstander benut om hem met een harde klap te vloeren, waarop hij met zijn hoofd tegen een stoeprand slaat. Uit een wond aan zijn hoofd loopt wat bloed en de strijd is over. 'Chali was de eerste die zich naar mij toe boog en in zijn zenuwachtigheid haalde hij zijn zakdoek te voorschijn en begon daarmee het bloed van de stoep te vegen. Ik heb nu nog een souvenir aan dit duel: een klein wit plekje ergens achter op mijn hoofd waar geen haar meer wil groeien. (78)

Het beeld van de door Georg Simmel beschreven vreemdeling dat ik al eerder noemde in verband met de blanke Antilliaanse schrijvers (E. Abraham-Van der Mark: 'Enkele opmerkingen over Antilliaanse literatuur', De Gids, 1980 en 'Introduction to four writers of the Netherlands Antilles', working paper, Centre for Caribbean Studies, University of Warwick, 1987) is bij uitstek van toepassing op het werk van Marugg. Simmel heeft het over een bepaald soort vreemdeling, niet degene 'who comes today en goes to-morrow' maar hij 'who comes today and stays to-morrow. He is, so to speak, the potential wanderer; although he has not moved on, he has not quite overcome the freedom of coming and going.'

In termen van relaties betekent dit dat

> The unity of nearness and remoteness involved in every human relationship is organized, in the phenomenon of the stranger, in a way which may be most briefly formulated by saying that in the relationship to him, distance

means that he, who is close by, is far and strangeness means that he, who also is far, is actually near.

(Georg Simmel: 'The Stranger: in *The Sociology of Georg Simmel*, red. Kurt Wolff, 1950). Simmel, die de vreemdeling heeft beschreven in termen van nabijheid en afstand, elementen die in het werk van Marugg constant en in verschillende vormen aanwezig zijn, stelt dat een belangrijke positieve functie van deze figuur is dat hij de samenleving, waarin hij zijn specifieke plaats inneemt, scherper kan observeren en beoordelen dan de gevestigde lieden.

In *In de Straten van Tepalka* zijn de Caraïbische thema's minder duidelijk aanwezig. Tepalka is een stervende stad op het Zuidamerikaanse continent, omgeven door eeuwenoude bomen die in hun ondoorgrondelijk groen het geheim bewaren van een vergaan koninkrijk, waarin niemand zal wederkeren.' (123) Er zijn Indianen en, naast een aantal kenmerken van Curaçao, een brede rivier, gras, mimosa en andere zaken die op het eiland niet voorkomen. Daarentegen zijn de angst, de vervreemding en eenzaamheid, zo mogelijk, nog sterker dan in *Weekendpelgrimage* en lijkt hoop totaal te ontbreken.

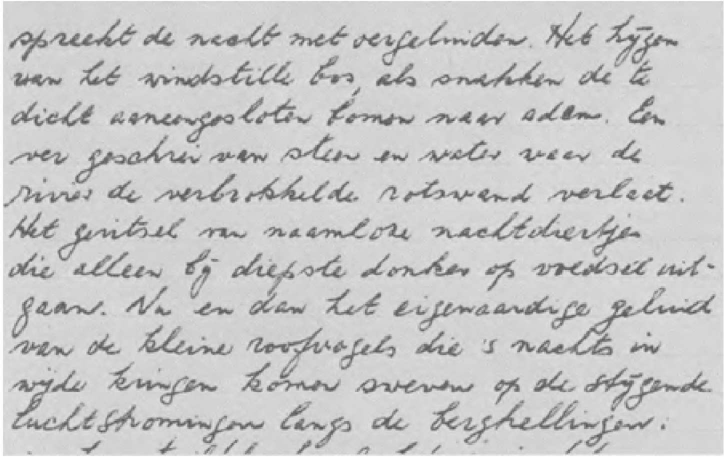
De zieke hoofdpersoon lijdt aan een intens verdriet over zijn onvervulde, niet geleefde leven, het tevergeefs wachten op morgen. 'Morgen is nooit gekomen. Wanneer zul je leven als je nu niet leeft? De vraag is niet langer een vraag, maar een mededeling geworden die je jezelf doet: wanneer zul je leven, als je nu niet leeft. Het vraagteken is weggevallen.' (16) Er zijn minder herinneringen aan contacten met mensen dan in *Weekendpelgrimage* en ze lijken, met uitzondering van die met Heskia de Canadese verloofde, oppervlakkiger. Wanneer de protagonist overweegt een relatie aan te gaan en besluit ervan af te zien beleeft hij een gevoel van grote opluchting.

Maar hij leeft in een afschuwelijke wereld want 'In de eenzaamheid is niets klein of eenvoudig' (127) doch alles abnormaal en grotesk. De mensen lijken niet echt maar verzonnen. De held beseft dat zijn eenzaamheid niet voortkomt uit de plaats waar hij woont, hij heeft door Europa gereisd en is enkele maanden in Montreal verbleven. Terug in Tepalka, 'slenterend langs de equator', zegt hij: 'Ik zoek het contact dat van alle verzonnen mensen weer echte mensen zal maken, maar het lukt niet.' (124)

De contacten met andere buitenstaanders, uitgestotenen, El Indio en Conchita, de halfverlamde hoer, zijn niet gebaseerd op vriendschap. 'Wat ons bond was niet vriendschap, maar de ziekelijke aantrekkingskracht of misschien weerzin die mensen met enigszins gelijke problemen naar elkaar toe drijft.' (117)

Het probleem van de hoofdpersoon is hier niet het leven tussen twee groepen, blank en zwart, of tussen twee culturen, de westerse en die van het Caraïbische eiland. Hij behoort tot geen enkele groep en bij geen enkel individu, is totaal alleen. In *Weekendpelgrimage* zei hij, sprekend over Curaçao: Dit is een negereiland, hoe je het ook bekijkt.' (46) Er wordt een alter ego gecreëerd, die tot object van observatie en als gesprekspartner fungeert. Er is een

terugtrekken op het eigen lichaam en de lichamelijke functies en ten slotte de beschrijving van het eigen sterfbed.


spreekt de nacht met [illegible]. Het hijgen
van het windstille bos, als snakken de te
dicht aaneengesloten bomen naar adem. Een
ver geschrei van steen en water waar de
rivier de verbrokkelde rotswand verlaat.
Het [illegible] van naamloze nachtdiertjes
die alleen bij diepste donker op voedsel uit-
gaan. Nu en dan het eigenaardige geluid
van de kleine roofvogels die 's nachts in
wijde kringen komen zweven op de stijgende
luchtstromingen langs de berghellingen.

handschrift Tip Marugg

Tip Marugg werkt aan een nieuwe roman. Een fragment daarvan, getiteld '*De Vernietiging van Zuid-Amerika*', is in 1985 verschenen in het dagblad Amigoe di Curacao. Daarin wordt in apocaliptische beelden en met een woordgebruik dat aan de taal van het Oude Testament doet denken, de totale destructie van een continent geschetst. Na het verloren eiland Curaçao, de stervende stad Tepalka en het sterven van de protagonist van deze romans, richt de schrijver zich op een bedorven continent. De roep om wraak en vernietiging, als de enige manier om opnieuw te kunnen beginnen, is op verschillende plaatsen in Maruggs werk aanwezig. Bij voorbeeld als de held in het hospitaal van Tepalka een revolutie wil beginnen: 'Allereerst moet alles wat zich in dit vertrek bevindt kort en klein worden geslagen, het bagno van Aesculaap moet eerst vallen.' (43) en ook in een van de vroege gedichten, 'Het Gesprek', dat luidt:

> Ik wil varen over elke zee en elke oceaan
> Ik wil helpen vernietigen een stalen vis.
> Dan begin ik mijn leven van voren af aan
> en zal trachten te leven alsof ik niets mis.

De totale vernietiging is niet het einde. 'Leeg en levenloos het uitgestrekte land; enkel op een verborgen plaats in het diepste binnenste vsn een gigantische ijsschots die uit het zuidpoolgebied komt aandrijven is er nog een slijmerige klopping, waaruit eens een doorschijnend diertje zonder vaste delen zal worden geboren. Eens zal daaruit een nieuw continent ontstaan. Een nieuw Zuid-Amerika, dat ditmaal niet door een kromme navelstreng verbonden zal zijn met het noorden. Een Zuid-Amerika zonder grootgrondbezitters, zonder legerkolonels en zonder roomskatholieke bisschopen; zonder het Spaans als voertaal.'

De beschrijving van dieren in 'De vernietiging van Zuid-Amerika' benadrukt de bijzondere rol die ze in het hele werk spelen en die om specifieke aandacht vraagt.

Voor het werk van Marugg heb ik grote bewondering. Zijn taalgebruik is uniek en hij verdient een speciale plaats in de Nederlandse letterkunde.

Ongetwijfeld bevat zijn proza allerlei autobiografische gegevens, de schrijver leeft als een heremiet, gebruikt alcohol, hij had in 1958/59 een Canadese verloofde (*In de*

Straten van Tepalka, 128-33), het verguisde artikel over de gemiddelde regenval op Curaçao *(Weekendpelgrimage*, 9) verscheen in De Passaat van september 1950. Maar biografische details lijken irrelevant als men bedenkt dat Marugg de emoties die hij beschrijft heeft beleefd. Naipaul schreef eens over Jean Rhys: 'What she has written about, she has endured. What a stoic thing she makes the act of writing appear.' Dat geldt ook voor Tip Marugg. [*]

Literatuur

E. Abraham-Van der Mark, 'Enkele opmerkingen over Antilliaanse literatuur,' 1980, De Gids, nr. 1, 56-64.

E. Abraham-Van der Mark, 'Introduction to four writers of the Netherlands Antilles, Working paper, Centre for Caribbean Studies, University of Warwick, 1987.

Kenneth Ramchand, *The West Indian novel and its background*, 1970, London: Faber and Faber.

Georg Simmel, 'The Stranger', in *The Sociology of Georg Simmel*, red. Kurt Wolff, 1950, 402-8. New York: The Free Press.

Genoemd werk van Tip Marugg

1. De Stoep, 1946, no. 7.
2. *Weekendpelgrimage*, 1958. De Bezige Bij.
3. *In de Straten van Tepalka*, 1967. De Bezige Bij.
4. *Afschuw van Licht.* 1976. Rotterdam: Flamboyant Pers, Antilliaanse Bibliotheek, no. 1.
5. *De vernietiging van Zuid-Amerika* (fragment), Amigoe di Curacao, 1985.

Eindnoten:

* Met dank aan Ineke Overdulve.

Graa Boomsma
De doodgewone wereld van Edward de Jongh

Dat geen enkele literair criticus bij het verschijnen van de sociaal-realistische roman *Dubbelspel* (1973) van Frank Martinus Arion of de kleine roman *De boog* (1981) van Edward de Jongh heeft gewezen op de invloed die die boeken hebben ondergaan van *A Morning at the Office* (1950) van de Caraïbische schrijver Edgar Mittelholzer, zal wel liggen aan de relatieve onbekendheid met deze literatuur, die geografisch ligt ingeklemd tussen die van de Verenigde Staten en Latijns-Amerika. Toegegeven, V.S. Naipaul is een bekende naam. Maar wie kent Earl Lovelace, Simone Schwartz-Bart en Maryse Condé (allemaal in het Nederlands vertaald)? Of wie kent - om 'dichter' bij huis te blijven, namelijk de Nederlandse Antillen - Oda Blinder, Jules de Palm, Luc Tournier (de arts Ch.J. Engels, die in 1940 het tijdschrift De stoep oprichtte dat onder andere diende als platform voor Nederlandse literaire ballingen) en Edward A. de Jongh? Er is literair méér aan de hand dan een handjevol *terecht* bekende namen (Colá Debrot, Boeli van Leeuwen, Tip Marugg) doet vermoeden. Over één van die onbekende Antillianen gaat het hier: Edward de Jongh. Uitgeverij Meulenhoff publiceerde in 1981 *De boog.* In de flaptekst stond vermeld dat De Jongh in 1923 in het toenmalige Nederlands-Indië (de Molukken) was geboren uit Westindische (Antilliaanse) ouders en in 1936 naar Curaçao verhuisde. *De boog* bleek niet zijn eerste boek. In 1976 publiceerde De Jongh op de Antillen zijn roman *De steeg* (uitgeverij Bartolomé edit.). Vlak na de grote brand in Willemstad (30 mei 1969), die in feite een woedeuitbarsting was van de arme, onderdrukte bevolking tegen de uitgestalde luxe en waartegen Nederlandse mariniers in het geweer kwamen, publiceerde De Jongh een historische roman in het Papiamento: *E dia di mas históriko* (uitgeverij VAD-Aruba), met foto's verluchtigd. Binnen een jaar werden er 4000 exemplaren van verkocht, een Antilliaanse besteller.

Een andere in het Papiamento verschenen 'kleine roman', *Morto di Enid Lacruz* (1969), kwam vier jaar later onder de titel *Fata morgana* in het Nederlands uit (Bartolóme edit.). En van het in 1984 in het dagblad *Amigoe* (Curaçao) als feuilleton verschenen reisverhaal over Indonesië maakte De Jongh een jaar later een boekje: *Langs paden van oorsprong.* Er is dus sprake van een oeuvre. Al in 1954 werden twee werken van hem door het Cultureel Centrum Curaçao bekroond, namelijk de verhalenbundel *Bon Biaha* en de gedichtenbundel *Capricho.* Maar alvorens op het werk van Edward de Jongh in te gaan - met name *Fata morgana, De steeg* en *De boog* - wil ik stilstaan bij de al in de eerste zin genoemde roman van Edgar Mittelholzer, die in 1980 in het Nederlands verscheen: *Een ochtend op kantoor.*

Kantoor

Met *Een ochtend op kantoor* zet de vernieuwing in van de Caraïbische literatuur. Mittelholzer behandelt voor het eerst zeer nadrukkelijk, en op een nieuwe manier, geërfde raciale en klassevooroordelen, die welig tieren in een door het kolonialisme gevormde smeltkroesmaatschappij als Trinidad, waar de roman gesitueerd is. Sociale status hangt af van het ras waartoe je behoort: de zwarte staat onderaan de maatschappelijke ladder, de blanke (Brit) bovenaan. Daartussen bevinden zich Indiërs,

Javanen, Creolen, Chinezen, joden en Libanezen. Nieuwe maatschappelijke normen zijn al wel voorradig, maar in de hoofden van de mensen leeft de oude, ingeprente koloniale verdeel-en-heers-ideologie nog hardnekkig voort. Een ideologie die tot onderlinge botsingen leidt en zo een fundamentele confrontatie met de heersende koloniale macht verhindert.

Mittelholzers roman beschrijft de verhoudingen tussen de personages die op het kantoor van Essential Products Ltd. werken: ‘Het Kantoor zag eruit als vele andere kantoren in Port of Spain.’ De plaatsen die de figuren innemen weerspiegelen Trinidaanse maatschappelijke verhoudingen.

De ambitieuze zwarte Horace Xavier is jongste bediende, de zwarte Mary Barker maakt schoon, de Indiër Jagabir is maar liefst assistent-boekhouder en probeert zijn - voor een koelie hoge - baan te behouden door naar boven te likken en naar onderen te trappen. De optredende vrouwen zijn steevast secretaresses en typistes: hun huidkleur is lichtbruin. Uiteraard is de hoogste chef een Brit.

De huidkleur doordrenkt alles in de roman. Mittelholzer, die zich in zijn latere leven graag identificeerde met blanke Britten en in Engeland ging wonen, gaat uitgebreid op gelaatstrekken en haardracht in als hij zijn personages introduceert. De hiërarchie op het kantoor staat normale, integere relaties in de weg. De zwarte Horace bij voorbeeld is gecharmeerd van de gekleurde secretaresse Nanette Hinckson en deponeert stiekem een liefdesbrief, in de vorm van een bewerkt citaat uit *As You Like It* van Shakespeare, op haar bureau. Er ontstaan allerlei misverstanden, intriges en huichelachtige toestanden rond die brief, die stuk voor stuk laten zien dat opgelegde vooroordelen een normale menselijke omgang blokkeren.

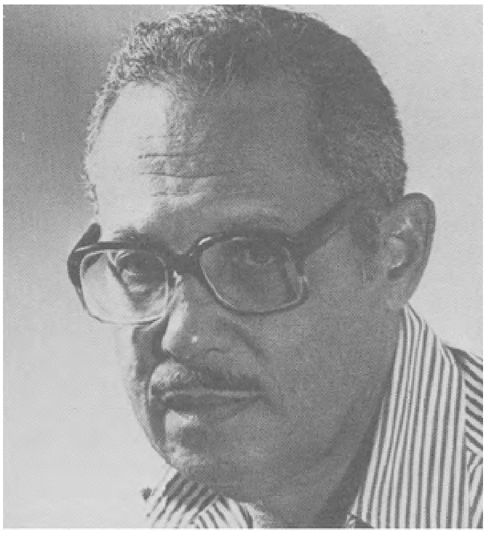
De lezer krijgt een totaaloverzicht gepresenteerd via een alleswetende verteller. Het vertelperspectief verschuift, verspringt soms plotseling naar een ander personage en

heeft als functie het tegenover elkaar zetten van de verschillende meningen en beweringen. Oordelen levert Mittelholzer niet, de lezer krijgt geen ‘boodschap’ opgedrongen. Die telescopische objectieve aanpak hanteert Arion ook in *Dubbelspel.* De Jonghs boeken *De steeg* en *De boog* vormen eveneens een mozaïek van wisselende perspectieven in korte, fragmentarische tekstblokjes. In al deze romans wordt niet zozeer een idee uitgewerkt alswel de lezer de ruimte gegeven uit de korte, elkaar vaak confronterende tekstblokken conclusies te trekken.

Opvallend in *Een ochtend op kantoor* is de wijze waarop het verleden van de personages ter sprake komt. De aanleiding om terug in de tijd te gaan wordt vaak door een detail geleverd, een object dat het heden van de verschillende figuren nog steeds belast en belaadt. Of dat nu een sleutel, een groene baret, een litteken of een bureaupoot is. ‘Een mens, als geheel genomen, was een samenstelling van alle andere levens, alle objecten en alle gebeurtenissen die in zijn verleden een rol speelden.’ In de roman laat Mittelholzer die vertelwijze uitleggen door een alter-ego: de auteur Mortimer Barnett.

De Indische stenotypiste Edna Bisnauth omschrijft Barnetts opvattingen als volgt: ‘Oh! Die knaap van de telescopische objectiviteit. Hij vindt dat we veel meer aandacht moeten schenken aan dode dingen, nietwaar? In een verhaal moeten we niet al onze aandacht concentreren op personen, maar we moeten de verhalen vertellen achter domme voorwerpen als stoelen en bedden en deuren, enzovoorts.’

Merkwaardig is dat Barnett niet op de lijst van de voornaamste personages, aan het begin van het boek, staat. Want hij vertegenwoordigt een toekomst waarin tegenstellingen tussen wat mensen zijn en eigenlijk willen worden (namelijk vrij en onafhankelijk) kunnen wegvallen. Barnett veroorzaakt een begin van verandering in het - tot dan toe - geconditioneerde denken van enkele figuren. De zwarte Horace Xavier is een van de eersten die de consequenties trekt. Hij wil slaaf àf zijn, niet meer gestuurd worden door voorgeprogrammeerde denkschema's. Een voorval uit zijn jeugd blijkt een rol te spelen hierbij. In het eerste deel van *Een ochtend op kantoor* wordt hij al uitgedaagd: ‘Wat was de liefde eigenlijk voor iets dat hij er zo hulpeloos door werd? Hij draaide zijn hoofd en staarde door het raam naar buiten. Een bruin-met-gele vogel streek neer op de tak van een boom op Marine Square, klapwiekte met zijn vleugels en riep: “Krie-twiet!” Een schrille agressieve kreet. Agressief in de zin van vrij en onafhankelijk. Het klonk als een spottende lach, bedoeld voor hem.’



Edward de Jongh

De nobelheid, de integriteit, het oprecht durven zijn winnen het van de door de maatschappij opgedrongen huichelachtigheid. Dat thema van *Een ochtend op kantoor* komt terug in latere Caraïbische romans en zeker in die van Edward de Jongh, met name *De steeg* en *De boog.*

Fata Morgana

Edward de Jongh is de vleesgeworden smeltkroes. Als Molukker in Oostindië geboren, gaat hij in de crisisjaren naar Westindië. Wat zijn zijn moedertalen? Maleis, Nederlands, Papiamento, Spaans, Engels? Papiamento zou ik als eerste moeten noemen, omdat dat al een smeltkroestaal is. In zijn reisverhaal *Langs paden van oorsprong* voelt hij zich als gebrekkig sprekende 'Indonesiër' (de taal van zijn jeugd is weggezakt) zowel thuis als niet thuis in de moderne gordel van smaragd. Verwarring alom als hij zijn vroegere landgenoten uit wil leggen hoe het zit. Biografisch is *Langs paden van oorsprong* van belang door de sterk beschreven jeugdherinneringen die tijdens de reis bovenkomen, zijn vermelde pogingen om tussen 1941 en 1945 Oostindië te bereiken om tegen de Jappen te vechten (hij wilde in Amerika een opleiding tot jachtvlieger volgen, maar werd afgekeurd omdat zijn ogen 'te bol' zouden zijn) en de informatie dat hij makelaar in onroerend goed is en vroeger hoofdadministrateur van Philips-maatschappijen in de off-shore-handel was in onder andere Zuid-Amerika.

En De Jongh heeft soms iets met voorwerpen: hij verliest die (zijn paspoort) of springt er onhandig mee om. En zijn geheugen? Ook daar verlies en vervorming. 'Het menselijk geheugen is onberekenbaar in het zich herinneren...' schrijft hij op zijn speurtocht naar zijn jeugd in Medan, Jakarta, Bogor, Jogyakarta en Purworejo. 'Herinneringen stellen zich op in de vorm van een momentopname, een statisch beeld, en is doorgaans niet de levende beweging, de actie als zodanig.' Die actie wordt door het reisverhaal gevormd.

De titel van zijn kleine roman *Fata morgana* geeft al aan dat De Jonghs personages een kloof ervaren tussen maatschappelijke positie en ideaalbeeld. Dat ideaal kan bestaan uit geld (om onafhankelijkheid mee te kunnen kopen), een dak boven het hoofd, een bevredigend beroep, een vrouw. Dat ideaal kan wellicht bereikt worden

door het geluk te beproeven in de loterij, klandestien of niet, door te drinken, door verhalen te vertellen, door belang te hechten aan bijgeloof.

Maar het ‘echte’ fata morgana is een voorwerp dat de

hoofdpersoon op zijn achttiende verjaardag krijgt van Enid, een meisje dat hij op afstand liefheeft: ‘Een zilveren dasspeldje met een donkerrood ovaal kristalletje van ongeveer een centimeter lang, ingezet in een zilveren omlijsting, gelijk een miniatuur-eitje.’ Hij pakt het cadeautje op de wc uit. Dat voorwerp, en dan vooral het rode miniatuureitje, duikt aan het slot van de roman op een wel zeer merkwaardige plaats op, althans, de hoofdpersoon meent het eitje te zien... tussen de dijen van zijn geliefde die zich op een wc in het ziekenhuis van Bonaire in zijn aanwezigheid ontkleedt. Een onbereikbaar fata morgana.

De doodgewone personages van De Jongh, die vaak aan de zelfkant van de Antilliaanse maatschappij terecht zijn gekomen maar hun integriteit niet hebben verloren, leven in een doodgewone wereld van hard werken, hebzucht, hoererij en honger; van dood, doodlopende steegjes én doorzetten; van leven, landloperij en lamlendigheid; van onnozelheid, ongelukken en ondeugden; van eerlijkheid en naastenliefde.

Fata morgana wijkt in zoverre van De Jonghs belangrijkste roman *De boog* en *De steeg* af doordat de hoofdpersoon, Mirto Reino, niet in de marge van de maatschappij leeft maar zich door studie opwerkt (MULO, tandtechniek). Zijn ‘probleem’ heet vrouw. ‘In tegenstelling tot de verhouding met zijn vrouw was die tot zijn werk zeer gelukkig.’

Fata morgana is een uit twee delen bestaande liefdesroman. In het eerste deel loopt het huwelijk van Mirto, dan 26 jaar, met Rose af en stort de kersverse vrijgezel zich in het carnavalsgebeuren, vermomd als Jean Paul Sartre en met de woorden ‘to be or not to be’ op zijn rug. Een niet mis te verstane boodschap: het gevecht om existentie, om een draaglijk bestaan houdt niet op. Bevindt hij zich, figuurlijk geproken, in een doodlopende steeg? Het einde van het eerste deel suggereert dat: Mirto wordt neergeslagen. Zijn jeugdliefde Enid, brengster van het cadeautje op zijn achttiende verjaardag, waant hij dood, maar zij leeft nog voort in zijn hoofd. ‘Voor Mirto leefde Enid nog, de laatste tijd heel dicht aan zijn hart.’ En: ‘In zijn vertwijfeling scheen Enid nog in leven te zijn.’ Maar als inderdaad blijkt dat zij nog in leven is, weet hij zich in feite geen raad. Hij geeft de voorkeur aan het koesteren van een fata morgana.

Het tweede deel wordt vanuit het perspectief van Mirto verteld, in tegenstelling tot het eerste dat meer auctoriaal is, en begint in 1945 als Mirto zijn dasspeld van Enid krijgt. Maar hij kan zich er niet toe zetten Enid te benaderen. Op een gegeven ogenblik hoeft dat ook niet meer omdat ze naar Bonaire is verhuisd. Later meent hij te horen, bij toeval, dat zij aan tbc is gestorven. Echter, hij heeft het verkeerd gehoord. Zijn jarenlange veronderstelling dat zij dood was blijkt onjuist. Men had het over haar jongere zus gehad (Mirto's jongere zusje is ook aan tbc gestorven). Maar de kloof tussen ideaalbeeld en werkelijkheid is onoverbrugbaar. In zijn ‘platonische’ ogen, die het miniatuur*eitje* op een wel zeer vruchtbare plaats terugzien, is Enid een hoer. ‘Het was alsof ik voor eeuwig mijn kans had verspeeld.’ Ze biedt hem haar lichaam aan, terwijl hij alleen maar wil kijken naar haar dij waarop, bij wijze van medische proefneming, vier prikken zichtbaar zijn. Enid is opgewonden, heeft niets te verliezen en denkt ongetwijfeld: nu of nooit. To be or not to be. In Mirto's ogen houdt zij het - want het staat letterlijk op haar lichaam geschreven - met de dokter van het hospitaal, of met de pater. Hij vindt haar niet integer en oprecht. Maar zij

wil, recht door zee, open en eerlijk, nog alles uit haar wellicht aflopende leven (ze heeft wel tbc) halen. Ze heeft de dood al op de lippen.

De steeg

De steeg, waarvan de ondertitel niet toevallig ‘Met de dood op de lippen’ heet, is de eerste roman waarmee Edward de Jongh zijn eigen toon heeft gevonden. Het dagelijks leven van steegbewoners op Curaçao, vlak bij zee, beschrijft hij in korte fragmenten en vanuit een wisselend perspectief. Een sociaal-realistische roman waarin ook het bijgeloof doodnormaal is.

De belangrijkste personages zijn Ernestina, een bijna 99-jarige broodmagere vrouw die aan huis gekluisterd is en van haar boodschappen afhankelijk van bereidwillige schooljongetjes; Sampi, een schooljongetje dat door zijn hoererende moeder Margarita elders is ondergebracht en dat stiekem Bingo-avonden bezoekt om zo de Grote Buit binnen te kunnen halen; de half-blinde Evelino die in zijn armzalige woninkje Sampi onderdak biedt en af en toe Margarita ontmoet; Pochi, een verkoper van klandestiene lootjes die het gemunt heeft op het huis van Ernestina omdat hij een kruidenierszaak wil beginnen. Hij heeft een houten been.

Het gokken en bingo-spelen komen niet voort uit platte geldlust maar uit een integere behoefte aan de grenzen van de armoede te ontsnappen. Ook de rol van voorwerpen (een rozekrans, een loden bord) bepaalt weer het verhaalverloop. Het hebben, of krijgen, van voorwerpen biedt houvast in een onzekere wereld. Maar de een zijn dood is de ander zijn brood. Als Ernestina zeer tijdelijk in het ziekenhuis wordt opgenomen, doet Pochi meteen pogingen om het huis van haar te huren. Evelino heeft ook belangstelling, maar bij hem is eigenbelang uit den boze. Pochi passeert Evelino als ze allebei op weg zijn naar de verhuurder. ‘Het was duidelijk, dat hier twee concurrenten door een voortijdige ontmoeting op elkaar waren ingelopen, de een kort aangebonden door het fatale gemis van zo'n belangrijk zintuig als het gezicht; gesterkt, maar vooral verbitterd in z'n strijd om een menswaardig bestaan; de andere, schaamteloos, het gemis van zo'n belangrijk ledemaat als het been, als dekmantel aanwendend voor een slecht geweten.’

Sampi slaagt er ten slotte in om, uit het zicht van zijn pleegvader Evelino, veel geld te winnen met het Bingospel. Evelino is de goedheid en goedgelovigheid zelf. Pochi heeft andere bedoelingen. Nadat Sampi is neergestoken en beroofd, spoedt hij zich naar de pleegvader. ‘Hij streed, niet alleen om het welzijn van het jongetje, niet alleen omdat hij mens was.’ De verwezenlijking van zijn kruidenierswinkel staat voorop. Evelino wordt, op weg naar Sampi, door een auto aangereden. Pochi had bij het oversteken weer alleen aan zichzelf gedacht.

Aan het slot van *De steeg* verdringen de belangrijkste personages zich om het ziekbed van Sampi. Doodgewone mensen uit een doodgewone steeg, met Pochi als potentiële indringer. De dood ligt op de loer, het noodlot legt hinderlagen. Sampi en Evelino blijven voorlopig in leven. Ernestina sterft op haar 99ste verjaardag aan het bed van Sampi.

De steeg geeft een uitermate geslaagd en genuanceerd beeld van het smeltkroesleven op Curaçao. De lezer krijgt een literair mozaïek voorgeschoteld dat schittert door pretentieloze eenvoud. Dat is de kracht van Edward de Jongh, die ook in *De boog* werkzaam is. En ook in die roman spelen voorwerpen (een boeddha-beeldje; de persoonlijke bezittingen waarmee de daklozen in dit boek zich omringen) een essentiële rol.

De Boog

De personages in dit in oktober 1975 geschreven boek, dat zich één jaar na de rebellie in Willemstad afspeelt, zijn modellen die staan voor verschillende maatschappelijke groeperingen die zich in de Antilliaanse smeltkroes vol kleuren staande trachten te houden. Chebu, Fidél, Paluli en Rodriguez staan centraal. Chebu is een door zijn arme moeder, die tegelijk vader was, grootgebrachte, aan het gezicht gehavende maar trotse neger die vroeger kruier was voor de nouveaux riches. Zijn vrouw Anamaria is gestorven, zijn huisje is tijdens de opstand van 30 mei 1969 verbrand. Hij woont nu buiten onder één van de bogen op de binnenplaats van het Riffort in Willemstad. ‘In de vredige stilte van de schaduw en schemer leek het zoemend gedreun van de elektriciteitsfabriek een zinnebeeld van voortdurende strijd om zich in een onbarmhartige wereld staande te houden.’ Zijn vrienden treft hij vaak aan in het goedkope Chinese restaurant met de bijnaam *Hard Time*, een trefplaats voor bezitlozen. Rodriguez is als jonge Columbiaan naar Curaçao gekomen en altijd eerlijk, arm, eenzaam en anti-kapitalistisch gebleven. Hij kan lezen en is de ideoloog van het groepje. Hij zit vol verhalen over de oude slaventijd.

Paluli (40) is de boodschappenjongen in het gezelschap. Hij lacht altijd en heeft sluik wit haar. Hij vindt dat de politici niets doen aan het opzetten van kleine industrieën voor de produktie van halffabrikaten, waar ze wel steeds over praten (zie ook *Dubbelspel* van Arion, waarin zeer uitvoerig wordt gepraat over het opzetten van eigen industrietjes).

Fidél (56) is de enige zoon van een *protestánt blanku* (minderheid van lokale blanke protestanten) en een Venozolaanse Spaans-Indiaanse moeder, verslaafd aan de drank en een nietsnut. Hij wordt door de blanke elite van de Democratische Partij overeind gehouden, een partij waarvan Fidél zelf zegt dat ze alleen de vroegere katholiek-blanke elite hebben vervangen maar niets doen aan de fundamentele maatschappelijke ongelijkheid.

De Jongh zet die ‘modellen’ neer in een samenleving waarin de werkeloosheid welig tiert, de rijken steeds rijker worden en de armen steeds armer. In het begin van *De boog* leest Rodriguez een stukje droog proza voor uit een folder van een econoom. ‘Door de overheersende betekenis van het toerisme en de olieraffinage zijn de Nederlandse Antillen sterk afhankelijk van het buitenland. De economische

afhankelijkheid wordt nog gesterkt door geringe zeggenschap...' De Jongh monteert dit zodanig in het verhaal dat de levensloop van de hiervoor geschetste figuren meteen een commentaar vormt op het economisch-politieke bericht.

Chebu zegt dat hij de wind maar wil laten waaien. Toch doet hij in *De boog* een verwoede poging weer een geregeld leven met werk, huis en vrouw, op poten te zetten. Het geld daarvoor (f 26.000) heeft hij letterlijk op zak. Een houten Boeddha-beeldje dat in *De boog* tot symbool uitgroeit (voor Chebu is het een houvast in zijn leven, een geluksbrenger; elders valt een Boeddha-beeldje tijdens een danspartij aan gruzelementen, geeft hem hoop en moed. Maar de hoererende vrouw Senovia blijkt niet voor altijd te paaien met een televisie. Ze zegt hem dat heel eerlijk en openlijk. Chebu leeft niet naar de kern van de verhalen van Rodriguez: met open vizier strijden. Hij verongelukt jammerlijk als hij in een onbewaakt ogenblik door de vier herdershonden, waarop hij wel eens past, op sleeptouw wordt genomen en onder een auto terechtkomt.

Fidél, die getuige is geweest en zijn laatste woorden (over geld) heeft opgevangen, neemt het estafettestokje over. Hij vindt het geld en gooit achteloos het Boeddha-beeldje weg. De last van het geld dat hij zich onrechtmatig heeft toegeëigend drukt steeds zwaarder op zijn schouders. Zijn geweten knaagt en hij neemt Rodriguez gedeeltelijk in vertrouwen. Hij zwijgt over het enorme bedrag tegenover hem en doet het voorkomen alsof het om vierduizend gulden ging. Zijn geweten knaagt. Steeds schiet hem hetzelfde zinnetje te binnen: 'Het was zijn eigen geweten, dat door de zonde achtervolgd werd.' En jawel, hij komt ten val, letterlijk stort hij van een trap af. Hij sleept daarin Rodriguez mee. Paluli vertrekt naar Nederland en wordt daar tramconducteur. Als hij hoort dat Rodriguez spoorloos verdwenen is (waarschijnlijk ongezien uit het leven gestapt dank zij een zelfmoordverhaal van Chebu), keert hij terug naar Curaçao om bij een helderziende inlichtingen in te winnen. Maar ook hij wordt slachtoffer van het noodlot. Het groepje van vier is uit elkaar gevallen door ondoordacht handelen. De pogingen om zichzelf een geweten te scheppen in een gewetenloze maatschappij zijn gestrand. Chebu en zijn kameraden hadden ánders, eerlijker, coöperatiever met het aanwezige geld moeten omspringen. De roman loopt uit op dood en geheugenverlies.

De boog is schatplichtig aan Mittelholzers *Een ochtend op kantoor* in vormgeving en thematiek. Eigenlijk is het merkwaardig dat er van Edward de Jongh slechts één boek in Nederland, en bij een Nederlandse uitgeverij, is verschenen. En dat terwijl onder andere de Bezige Bij, bij monde van Oscar Timmers, het manuscript van *De steeg* als 'zeer goed' had beoordeeld. Daarna schijnen allerlei redactionele verschuivingen binnen de uitgeverij de publikatie in de weg te hebben gestaan. Het wordt hoog tijd voor een revanche van uitgeverskant.

Wim Rutgers
De literaire ambiente
Literatuur en media

> ... op het eiland kent men het begrip artiest niet eens; je bent hier een man die een boek schrijft; zoals iemand een hondehok timmert, in de trant van: ruim de rommel op, we gaan eten.[1.]

Heeft Boeli van Leeuwen met deze uitspraak, gedaan voor een Nederlands publiek, de Antilliaanse literatuur 'ambiente' eerlijk gekarakteriseerd? Het woord 'ambiente' betekent in het Papiamento zowel 'omgeving' als 'gezelligheid'. Beide wil ik in beschouwing nemen in het hiervolgende over het Antilliaanse literaire bedrijf, in welk milieu gedijt de literatuur hier al of niet; wat is kenmerkend voor haar sfeer?

Aanvankelijk was ik van plan te schrijven over 'het boek en de media', maar uit mijn onderzoekje daarnaast bleek al gauw dat ik snel uitgeschreven zou zijn, omdat het boek hier in de media nauwelijks een plaats opeist of toebedeeld krijgt. Daarom besloot ik tot een verruiming van mijn onderwerp, tot een algemener sfeerbeschrijving.

Ik ga uit van de positie van de Antilliaanse auteur en zijn literaire werk, waarbij ik vergelijkenderwijs Suriname en andere delen van het Caraïbische gebied zal betrekken. Nadat ik in 1975 Suriname als woonplaats ruilde voor Aruba volg ik het literair gebeuren daar slechts op grote afstand.

Wat hier volgt moet trouwens in het geheel gezien worden als het verslag van een buitenstaander, die in een persoonlijke keuze uit de feiten benadrukt wat hem als geëngageerd toeschouwer, niet als directe deelnemer, karakteristiek voorkomt. Dit is nu eenmaal de positie die iemand, die zoals ik, recensies en analyses schrijft in een kleine gemeenschap, moet blijven innemen, wil hij zijn objectieve kijk niet geheel kwijtraken.

Het taal-medium

De klassieke vraag die elke auteur steeds weer op lezingen te beantwoorden heeft: 'Waarom schrijft u?', wordt voor een Nederlandstalige auteur in de Nederlandse Antillen heel vaak van een toevoeging vergezeld: 'Waarom schrijft u in het Nederlands?'

De taal waarin een Caraïbische auteur zich uit is namelijk niet een vanzelfsprekend, van tevoren vaststaand gegeven, maar een bewuste keuze.

Caraïbische literatuur is een veeltalig gebeuren en ook de individuele auteur is vaak veeltalig of in elk geval tweetalig in het dagelijkse leven, zo niet in zijn literaire werk.

Een auteur als Boeli van Leeuwen die uitsluitend in het Nederlands schrijft, spreekt natuurlijk normaal Papiamento. En Tip Marugg publiceerde in het Nederlands zijn romans en in het Papiamento zijn latere poëzie. Edward de Jongh schreef in het Nederlands en Papiamento; Nydia Ecury in het Engels en Papiamento. Frank Martinus Arions werk bestaat uit Nederlands-, Papiaments- en Engelstalige poëzie, naast zijn romans.

Dat is geen verschijnsel van deze tijd alleen; veeltaligheid was er sinds er op de Antillen geschreven is, vanaf het begin van de negentiende eeuw. Zo schreef Joseph Sickman Corsen (1853-1911) in het Spaans en Papiamento; David Ricardo Capriles (1837-1902) in het Spaans, Engels, Nederlands en Frans, maar hij sprak natuurlijk Papiamento.[2.]

Deze veeltaligheid is er niet alleen op de Nederlandse Antillen, al is de keuze daar wel zo groot dat Debrot van een unieke situatie sprak. Ook in Suriname is ze een normaal verschijnsel. Albert Helman schreef in het Sranan Tongo, Nederlands en Surinaams-Nederlands. De dichter Shrinivâsi gebruikte Hindi, Nederlands en een enkele keer ook nog wel eens Papiamento, Spaans en Sranan Tongo. Edgar Cairo vertaalt zijn eigen werk vanuit het Sranan Tongo in het Nederlands. René de Rooy sprak nagenoeg alle talen van het Caraïbisch gebied: Créole van Haïti was zijn moedertaal, Nederlands en Sranan Tongo zijn 'vadertalen', hij studeerde Spaans, beheerste Engels en door zijn jarenlange verblijf op Curaçao sprak en schreef hij uitstekend Papiamento.

Een Caraïbisch auteur 'kiest' voor de als eigen gevoelde taal of de vreemde Europese. Het laatste wordt hem door zijn lezerspubliek niet altijd in dank afgenomen. Lange tijd heeft het ter discussie gestaan of Nederlandstalige literatuur van de Antillen, geschreven door een Antilliaanse auteur wel tot de echte Antilliaanse literatuur behoorde:

> Schrijvers die zich bedienen van het Engels of het Spaans in hun geschriften behoren mijn inziens automatisch (het is een bewuste keuze!) tot de Engelse, respectievelijk de Spaanse letterkunde of ze nu op de Antillen wonen of niet. Wanneer de Nederlandse schrijver Gerard Reve 'The acrobat and other stories' schrijft dan plaatst het boek zich gezien de keuze-taal binnen de Engelse letterkunde.
> Analoog aan bovenstaand gegeven vallen Nederlands-talige literaire uitingen, of ze nu in Willemstad of New York geschreven zijn binnen het veld van de Nederlandse letterkunde als totaliteit.[3.]

Ik herinner me de verhitte debatten die Frank Martinus Arion over zijn keuze van het Nederlands moest voeren tijdens schoollezingen met havo/vwo-leerlingen. Op het Cola Debrot-symposium dat in januari 1986 op Curaçao gehouden werd, beheerste de taalvraag de slotzitting, na-

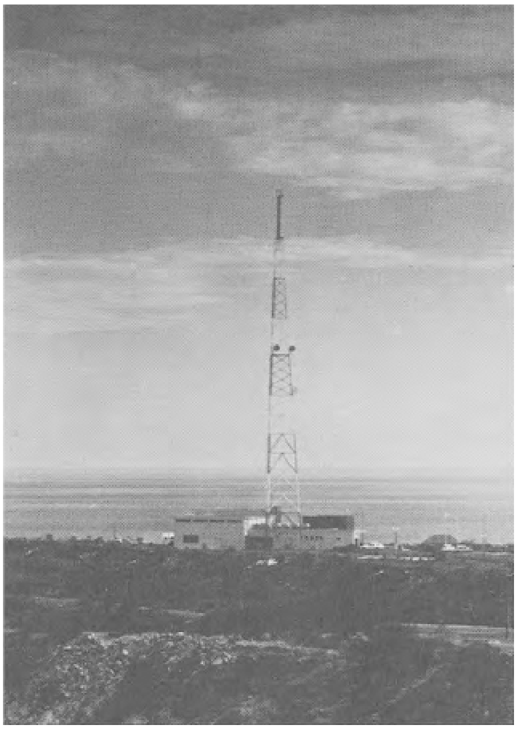
dat Guillermo Rosario die meer dan een dozijn Papiamentstalige romans publiceerde en zich uitsluitend van die taal bedient, in een hartstochtelijk pleidooi Cola Debrot postuum verweet in het Nederlands geschreven te hebben, en de voorzitter van het panel - Frank Martinus Arion - hetzelfde voor de voeten wierp.

Als een auteur voor een 'Europese taal' - Nederlands, Engels, Frans of Spaans - kiest is hij taalkundig gezien niet uit de problemen. Welke vorm of beter welke norm hanteert hij: de A.B.N.-norm, Oxford-English, Amerikaans of West Indian Standard, of een gecreoliseerde vorm als Surinaams-Nederlands of een Nederlands met Papiamentismen erin?

In een lezing die de Jamaicaanse auteur Jean D'Costa in 1980 op Aruba gaf voor de Society of Caribbean Linguistics, zette ze het probleem grondig uiteen:

> The West Indian writer operates within a polydialectical continuum with a creole base... If the writer is to satisfy himself, his local audience and that wider international audience, he must evolve a literary dialect which will meet with the following: the demands for acceptability within and without his own community, and the pressure for authentic representation of the language culture of his own community.[4.]

Nederlandse auteurs kunnen onbekommerd over polders, grienden en uiterwaarden schrijven want de eigen lezer begrijpt deze zaken toch wel. Maar een Caraïbische auteur zit voortdurend uit te leggen en voor hem normale woorden uit het dagelijkse leven te vertalen of te verklaren voor de niet-eigen, Europese lezer die hij op het oog heeft.



Tele-Curaçao

Zo heeft Albert Helman in zijn eersteling *Zuid-Zuid-West* (1926) zelfs dertien bladzijden nodig om allerlei zaken te verklaren en de lezer die indruk te geven die

hij nodig acht; dat is ongeveer tien procent van de totale omvang van zijn boek. Lees er bijvoorbeeld de eerste pagina van Frank Martinus Arion: *Dubbelspel* (1973) maar eens op na om te zien hoe de auteur zich richt op het niet-eigen publiek. Edgar Cairo oogstte met zijn 'Cairo-jaans' Surinaams-Nederlands waarom hij bekend geworden is, veel kritiek in Suriname terwijl men het in Nederland over het algemeen wel leuk vond.

Er is veel weerstand tegen 'bad-English' en ander van de Europese norm afwijkend taalgebruik, maar anderen daarentegen oordelen hier weer gunstig over. Aart G. Broek noemde het Antilliaans gekleurd Nederlands in *Dubbelspel* een verrijking van de Europese taal.[6. 7.]

Zo blijft de taalkwestie een netelig probleem in het spanningsveld tussen persoonlijke expressie en communicatie met (vreemde) lezers. Nederlandstalig Antilliaans werk dat door een in Nederland gevestigde uitgeverij wordt gepubliceerd voor overwegend Nederlandse lezers roept per definitie spanningen op: 'Waarom schrijft u in het Nederlands?', 'Waarom schrijft u zulk vreemd Nederlands?' Hoeveel concessies willen beiden - auteur en lezer - van weerskanten doen?

Ik stond even stil bij deze taalkeuze, omdat ze nogal wat consequenties heeft: ze impliceert de keuze van het lezerspubliek en vaak ook de plaats en de wijze waarop het werk zal worden uitgegeven, waarmee ik dan dichter bij mijn eigenlijke onderwerp kom.[5.]

De lezer

Om het eigen publiek meer bij het literaire gebeuren te betrekken en de eigen auteurs tot schrijven te stimuleren, zijn er op de diverse eilanden met meer of minder succes pogingen gedaan om schrijversverenigingen op te richten die d.m.v. vergaderingen, voorlezingen en workshops de literatuur willen propageren. De laatste jaren worden dit soort activiteiten vooral gecoördineerd door het Instituto Lingwistike Antiano (Antilliaans Taalbureau) waarvan Frank Martinus sinds 1980 directeur is, en het per 1 januari 1986 met de Status Aparte van Aruba zelfstandig geworden Instituto di Idioma i Literatura Arubano (IDILA) dat onder leiding staat van Ramón Todd Dandaré.

De taak van deze talenbureaus is weliswaar allereerst een taalkundige: standaardisering van het Papiamento, het sleutelen aan de niet bevredigende tegenstelling tussen de fonologische Antilliaanse spelling en de etymologische Arubaanse, het invoeren van het vak Papiamento in de basisschool, maar ze schenken ook aandacht aan de literatuur, in het bijzonder om deze in het secundair onderwijs meer aandacht te geven.

In 1985 organiseerde het I.L.A. een grote workshop op Sint-Maarten en in 1986 op Curaçao, ter gelegenheid van het jaar van het Papiamento dat van 1 september 1985-1986 speciale aandacht voor deze taal vroeg.

Om een indruk te geven hoe het er op zo'n workshop aan toe gaat en wat de belangrijkste onderwerpen zijn,

citeer ik enkele fragmenten uit een uitvoerig verslag van deze ‘Kulturele dagen van het I.L.A.’:

> Op 23 mei werd in Kas di Kultura ‘Libertas’ een ‘Kafé Literario’ gehouden, waar verschillende kunstenaars bijeenkwamen in een aangename sociale sfeer. Bekende en minder bekende artiesten brachten oude, nieuwe en zelfs werken die nog niet helemaal ‘klaar’ waren. De zaal van ‘Libertas’ was aangekleed met schilderijen, die een artistieke sfeer aan het geheel bezorgden. Als voorspel tot het programma werd een ‘tape’ afgedraaid, welke eerder op de radio te beluisteren was. Daarop stonden de stemmen van Henry Habibe, Laura Quast en Diana Lebacs, die gedichten voorlazen waarin de liefde, de bewondering voor en de betekenis van het Papiamentu tot uiting kwamen, met zeer gepaste muziek als achtergrond. (...)
> Op woensdagavond 28 mei vond in de aula van de Universiteit van de Nederlandse Antillen een bijeenkomst plaats van een drietal schrijvers van korte verhalen en publiek. De schrijvers waren: Maria Diwan, Beti Doran en Elis Juliana. (...)
> Op donderdagavond kwamen vier dichters aan het woord: Eric La Croes, Maria Diwan, Richard Hooi en Federico Oduber. De moderator was Frank Martinus Arion die de discussie leidde over het thema: wat is poëzie?

Dit soort bijeenkomsten waarop de lezer wordt aangezet creatief schrijver te worden komt vooral de laatste tijd herhaaldelijk voor. In januari 1986 was er op Curaçao een groot Cola Debrot-symposium, dat een maand later op Aruba herhaald werd. In april 1986 was er op dat laatste eiland ook een weekend dat gewijd was aan de Engelstalige Caraïbische literatuur. In november 1986 werd er door de Arubaanse Pedagogische Akademie zo'n workshop aan de jeugdliteratuur gewijd.

Deze symposia willen de lezer dichter bij het eigen literaire produkt brengen. De systematische studie van het literaire erfgoed is in het verleden verwaarloosd en aan buitenstaanders overgelaten. Hun visie kan natuurlijk waardevol zijn, maar de eigen evaluatie is zeer dringend nodig.[8.]

Een ander fenomeen dat de laatste jaren steeds weer opduikt is het organiseren van verhalenwedstrijden, waarvan de resultaten later gepubliceerd worden. Voor de jeugd waren er tot nu toe verschillende van dit soort activiteiten op alle eilanden - ze moeten voorzien in de behoefte aan Papiamentstalige kinderliteratuur nu deze taal ‘naar school gaat.’

> De deelname voorwaarden zijn: de schrijver/schrijfster moet op de Nederlandse Antillen of Aruba wonen, of moet een Antilliaan of Arubaan zijn die in het buitenland woont. Het verhaal moet in het Papiaments zijn. Het verhaal mag niet eerder zijn gepubliceerd, en moet origineel zijn, aldus een bericht van Eddie Pieters Heyliger die met deze wedstrijd het vijftienjarig bestaan van *Echa Palabra* vierde.[9.]

De Antillen kennen een lange toneeltraditie die gestalte kreeg en krijgt in het opvoeren van buitenlands toneel, al of niet vertaald of geadapteerd, en het entameren van een eigen toneelliteratuur. Op Aruba wordt er sinds 1976 een tweejaarlijks internationaal

theaterfestival georganiseerd, waaraan naast de eigen amateur toneelgroepen gezelschappen van de andere Antilliaanse eilanden, Venezuela, Colombia, Costa Rica, Jamaica, Peru en Bolivia hebben meegedaan.

Jan Kassies was voorzitter van de jury in 1976:

> ... veel amateurgroepen spelen authentieke stukken, geschreven door auteurs van deze tijd, in de taal van hun eigen land en dikwijls over onderwerpen die rechtstreeks met het eigen land te maken hebben. Dat leidt tot een grote herkenbaarheid voor het publiek en tot een ongefilterde, want niet uit een vreemde taal afkomstige rolopvatting en rolidentiteit bij de spelers. Van de zes op het Arubafestival gespeelde stukken waren er vier van hedendaagse schrijvers over hedendaagse problemen. Over de funktie van theater en over het maatschappelijk belang ervan hoef je in het Caraïbische gebied kennelijk geen lange artikelen te schrijven.[10.]

Met dit festival alterneert een specifiek Arubaans festival voor kinder-en jeugdtoneel, dat tot nu toe zes keer heeft plaatsgevonden en diverse produkten van eigen toneelliteratuur heeft opgeleverd.

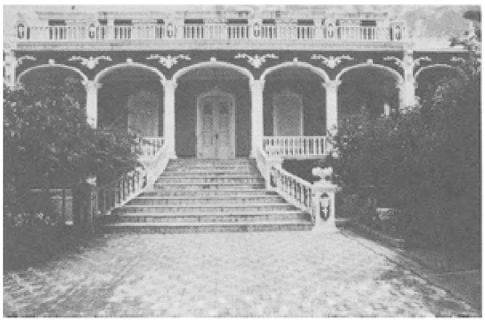
Ook Curaçao en Bonaire kennen een actief toneelleven, terwijl de laatste jaren ook Sint-Maarten steeds meer naar buiten treedt met groepen als *The Cole Bay Theatre Group* en andere.

Op de Bovenwinden wordt in het Engels gespeeld, 'beneden' nagenoeg uitsluitend in het Papiamento. Nederlandstalig toneel is er in het verleden wel geweest, maar toch nooit goed van de grond gekomen. Toneel is hier de meest democratische literatuurvorm en vindt daarom in de volkstalen plaats. Het publiek bezoekt die voorstellingen die we als specifiek volkstoneel zouden kunnen karakteriseren, massaal. Nu de laatste jaren enkele populaire amateurgezelschappen 'moeilijker' toneel brengen, laat het publiek het afweten en ontstaat er een kloof die er voor die tijd niet was.

Op deze plaats moet ik ook het in 1980 gehouden *Fest-Antil* nog even noemen. Het was een weekend vol poëzievoordrachten, aandacht voor de orale literatuur, een eigen kinder- en jeugdliteratuur en de poging om een eigen coöperatieve uitgeverij van de grond te krijgen.[11.] De bedoeling om van dit Antilliaans feest een periodiek terugkerend gebeuren te maken is jammer genoeg mislukt. In feite is het *Fest-Antil* een poging geweest een nationale variant te bouwen van het grotere internationale pan-Caraïbische *Carifesta*, dat in 1972 in Guyana, in 1976 in Jamaica, in 1979 in Cuba en in 1981 in Barbados werd gehouden en waar culturele groepen uit het hele eilandengebied en omliggende landen vertegenwoordigd waren. Het motto van *Carifesta* 1981 luidde:

> Living images in the sun (Levende afbeeldingen van de zon). Een leus die verder geen uitleg behoeft. Naast toneel, zang en dans kon men genieten van traditionele volkskunst, tentoonstellingen, workshops en studiedagen. Het enthousiasme en de inzet van de meer dan 2000 deelnemers uit de 33 landen die aan de Caraïbische zee grenzen maakten het geheel tot een waar

cultureel feest.
(...) George Lamming die in een donderende openingsspeech het doel van het Carifesta onderstreepte. Het bijeenbrengen en het uitdragen van de Caraïbische cultuur benadrukte hij als het middel om het zwarte bewustzijn tot uitdrukking te brengen. ‘Als ik zeg zwart, dan is dat de naam van een diepe en unieke ervaring, gedragen door een bijzondere groep mannen en vrouwen wier aanwezigheid in de wereld voorbestemd was om de ogen en oren van de wereld te veranderen, en wier uiteindelijke bevrijding de beslissende bijdrage zal zijn aan de bevrijding van de mensheid.[12.]



Nederlandse Antillen, Curaçao

Dit klinkt allemaal erg enthousiast, maar toch deed de bekende dichter-dramaturg Derek Walcott niet mee:

> ... those who attend the Carifesta are in fact celebrating the absence of every condition for a genuine culture and that is the one that fulfills a role in daily life: culture is practised! He predicts the disappointment of the artist who back again on his own island and in his isolation, detached from any tradition or culture, has to go back to work again, but who in reality is not able to do so, because the necessary facilities are lacking.[13.]

Al deze pogingen om d.m.v. manifestaties een actief literair leven te ontwikkelen en daarbij het publiek massaal te betrekken zijn uiteraard uitstekend, maar verhelen inderdaad niet dat er geen echt groot en trouw *lezers*publiek is voor nieuw en bestaand werk. Albert Helman zei:

> Het is de Nederlandse taal die het gros van de potentiële lezers in Suriname in de weg zit...[14.]

Dat is waar, maar er is ook geen groot lezerspubliek in de volkstaal. Edgar Cairo heeft dat in Suriname al in 1969 moeten ervaren met zijn novelle *Temekoe* en Antilliaanse auteurs die bewust voor het Papiamento kiezen ervaren het nog dagelijks, vooral in de kinderliteratuur.[15.] Om die reden publiceert Sonia Garmers niet meer in haar moedertaal, en om geen enkele andere.[16.]

Publikatie-media

Traditiegebouw zal een auteur die een boek geschreven heeft, beginnen met de vraag: hoeveel gaat de publikatie ervan mij kosten? Ook als hij een uitgever zou vinden, omdat hij veelal niet op de hoogte is hoe de uitgeverswereld in elkaar zit. Ervaringen daarmee zijn ook nauwelijks mogelijk omdat er nooit of slechts incidenteel uitgeverijen waren.

Het enige wat een auteur dan overbleef was naar de plaatselijke drukker te stappen en lang over de prijs te onderhandelen, waarbij zoveel mogelijk beknibbeld moest worden op winstmarges, drukkwaliteit, kosten voor het binden, de omslag en de illustraties die vaak door de auteur zelf gemaakt werden. In sommige gevallen zorgde de auteur zelf voor elk onderdeel! Het resultaat was meestal pover van kwaliteit en vrij hoog van kostprijs wegens de geringe oplage voor de plaatselijke markt.

En er is geen enkele instantie die als kwaliteitszeef fungeert, een taak die een uitgever in zo hoge mate vervult dat wel eens gezegd wordt dat 99% van wat ongevraagd binnenkomt, ongeschikt is voor publikatie. Een auteur die alles zelf doet moet het volledig hebben van de zelfkritiek - van enige professionele begeleiding of editing is immers geen sprake.

Zo gaf R. Dobru die we toch wel tot de bekendste Surinaamse auteurs mogen rekenen al zijn werk zelf uit, behalve *Boodschappen uit de zon* (Meulenhoff, 1982) dat aan het einde van zijn dichtersloopbaan een keuze uit zijn bestaande poëzie bevatte. Ook Shrinivâsi publiceerde alles in eigen beheer met uitzondering van *Vrijgevig als altijd* (Futile, 1977) en zijn 'verzamelde gedichten' *Een weinig van het andere* (In de Knipscheer, 1984) Hoe Boeli van Leeuwen begon, geeft Jos de Roo uitgebreid weer in zijn *Antilliaans Literair Logboek.*[17.]

In het verleden fungeerden tijdschrijften vaak als uitgeverijen. In het bekende De Stoep (1940-1951) vroegen de redacteuren Luc Tournier en Frits van der Molen zich al in het zesde nummer van juli 1942 af, onder de titel 'Koersverandering of roepverandering?' of ze alleen tijdschrift waren:

> Wij zijn een uitgeverij; en zonder winstbejag, dus zonder vrees voor verlies.

Cola Debrots Antilliaanse Cahiers (1955-1967) fungeerden eigenlijk meer als mogelijkheid tot publikatie van grotere werken dan als een echt literair tijdschrift met vaste rubrieken en gevarieerde bijdragen. Henry Habibe heeft Watapana (1968-1972) gebruikt als 'editorial' voor zijn eigen poëziebundels; Frank Martinus Arion verbond aan zijn eenmanstijdschrift Ruku (1969-1971) ook een Editorial Ruku.

Op dit moment is er naast het algemeen culturele, onregelmatig verschijnende Kristòf geen enkel echt literair tijdschrift, al worden er op Aruba pogingen ondernomen om iets van de grond te krijgen. De consequentie is altijd geweest dat bij gebrek aan literaire tijdschriften er geen katalysator is voor het literair gebeuren. Tot de komst van een nieuwe eendagsvlieg zien vele auteurs dan maar van publiceren af.[18.]

Vanuit Nederlands standpunt mag men dan wel schrijven:

> Sommige schrijvers van prullaria en waanzinboeken geven uit ijdelheid of geldingsdrang wel eens op eigen kosten uit,[19.]

vanuit Caraïbisch standpunt gezien ligt het wel even iets anders, omdat de infrastructuur op boekengebied hier volkomen ontbreekt.[20.]

De in eigen beheer publicerende auteur moet ook geheel zelf voor alle publiciteit en de verkoop zorgen; J. With zette die traditie in Nederland voort:

> In het begin heb ik mijn werk aan de man gebracht door vanuit Utrecht met een weekabonnement door het land te reizen. Door mijn studie had ik enig inzicht in verkooptechnieken. Maar het was, niet alleen voor mij, een verrassing hoe véél ik in de trein verkocht, honderden en honderden exemplaren. Ik kreeg er bekendheid door, werd ook uitgenodigd om voor te dragen. Eind mei vorig jaar ben ik maar opgehouden met deze verboden praktijken in de trein. Ik heb mijn werkterrein verlegd naar cafés en terrassen.[21.]

Henk van Teylingen beschreef op ironisch/denigrerende manier hoe Shrinivâsi zijn literaire waar in Suriname aanprees:

> Telkens als Shrinivâsi een bundel af heeft holt hij ermee naar de gouverneur en laat zich voor de krant fotograferen terwijl hij de goedmoedig glimlachende hoogwaardigheidsbekleder een presentexemplaar overhandigt.[22.]

Ook op de Antillen is het gebruikelijk een presentexemplaar aan de gouverneur of de gezaghebber te geven om deze gratis publiciteit te krijgen.

Een andere manier is het organiseren van een presentatieplechtigheid. Carel de Haseth nodigde voor de aanbieding van zijn jongste bundel *Poesia Venena* (1986) een groot aantal mensen uit. Tijdens de bijeenkomst op zondagmorgen 23 februari 1986 gaf Lucille Berry-Haseth een overzicht van Carels biografie en droeg Elis Juliana gedichten uit de bundel voor. Pablo Walter gaf zijn indrukken van het stijlvol gebeuren en van wat Carel de Haseth zelf in zijn toespraak naar voren bracht weer in de Amigoe van 24 februari:

> Hij vertelt dan dat hij even geweifeld heeft omtrent de wijze waarop hij de bundel op de markt zou hebben willen laten verschijnen. Hij had hem net zo goed in alle stilte via de boekhandelaren kunnen laten verkopen. Maar naar zijn mening - en ik ben het roerend met hem eens - besteedt men te weinig aandacht aan literaire publikaties in onze gemeenschap. De auteurs moeten het volk meer aanbieden, zodat het meer zin in lezen krijgt. Zij mogen het jaar van het Papiaments niet voorbij laten gaan zonder meer aandacht op hen te vestigen. De kranten moeten meer plaats en tijd inruimen voor literatuur in het Papiaments.

Op 8 september 1985 bood Henry Habibe zijn dichtbundel *Yiu di tera* op traditioneler Antilliaanse manier aan door deze te laten dopen; dat is immers het gebruik. Pable Walter beschreef het in de weekendbijlage van de Amigoe, Napa van 13 september:

> De doopplechtigheid zou verricht worden door de Gezaghebber... (deze) hief de fles en ineens... daar de stem van Jules Marchena, de padrino in het Latijn: ‘Ego te baptize... etc.’ Ik wist niet wat ik hoorde... De celebrant

liet het vocht stromen, de padrine doopte met woorden. En nog wel in het Latijn.

Philomena Wong op Aruba had voor de aanbieding van haar *Na caminda pa Independencia* op 10 oktober 1986 een voorstelling waarin muziek en schimmenspel haar poëzievoordracht ondersteunden.[23.]

Aldus enkele voorbeelden van recente boekpresentaties, die hier een van de weinige mogelijkheden zijn om nieuw literair werk onder de aandacht van een groter publiek en de media te brengen. De t.v. en de kranten zijn soms wel aanwezig om een paar shots en een fotootje te maken voor het nieuwsjournaal en de editie van de volgende dag. Daarna wordt het werk door de media gewoonlijk doodgezwegen; met regulier recensiewerk houdt alleen Amigoe zich bezig.

Naast de uitgaven in eigen beheer zijn er in verleden en heden schaarse mogelijkheden (geweest) om te publiceren via een plaatselijke drukkerij of boekhandel. Zo gaven Sint-Augustinus boekhandel, Salas, De Wit, V.A.D., Van Dorp in de Antillen, en Kersten, Varekamp en Leo Victor in Suriname wel eens boekjes uit - maar vaak waren dat de 'veilige' schoolboeken waarvan de afname gegarandeerd kon worden of uitgaven voor toeristen. Echt risicodragend waren deze 'uitgevers' nauwelijks, laat staan dat ze aan bewuste fondsvorming werkten of auteurs begeleidden. Wat het licht zag was incidenteel, wat zich toevallig aanbood en waar men dan wel enig brood in zag.

Wetenschappelijke bibliotheek

Weer anders lag en ligt het bij enkele stichtingen die zich onder andere met het uitgeven van literair werk bezighouden. Tip Marugg plaatste zijn tweede roman *In de straten van Tepalka* (1967) bij de *Stichting voor Antilliaanse Literatuur en Folklore* te Willemstad, in de Cadushireeks als nummer 1. Maar het is naar mijn weten bij dat ene werk in die serie gebleven. Momenteel doet

de *Fundashon Pierre Lauffer* heel goed werk door de (her)uitgave van het oeuvre van deze belangrijke Papiamentstalige auteur.

In Suriname was in het verleden bijvoorbeeld het *Bureau Volkslectuur* actief en het *Jeugdlectuurproject van het Cultureel Centrum Nickeris*; de laatste jaren zijn er officiële overheidsprojecten over *Taal en Taalgedrag* gestart die 'Javaanse vertellingen' uit Suriname en oraal werk uit de Hindoestaanse traditie publiceren.[24.]

Op Curaçao heeft de leraar Roel Jungslager (ps. Leo Regals) een eigen uitgeverijtje opgericht, *Edukaprint* (Edukatieve Uitgeverij en Kreatief Advies) waarin hij alles zelf verzorgt: hij is vaak zelf de auteur, verzorgt het drukwerk, de lay out en het bindwerk letterlijk in eigen huis - de machines staan o.a. in zijn slaapkamer - en brengt daarna zijn zaakjes ook nog eens persoonlijk aan de man.[25.]

Op dezelfde manier heeft de Surinaamse onderwijzer Gerrit Barron voor zijn eigen poëzie en kinderboeken de Educatieve Uitgeverij *Sorava* (het ps. waaronder hij zelf vaak publiceert) opgericht. Zijn werk heeft een wijde verspreiding gekregen. Van zijn kinderboeken *Bij Anoekoe in het bos* zijn via de *Stichting Kinderkrant* die jeugdliteratuur brengt in 'Bulkboekvorm' meer dan 20.000 over de toonbank gegaan - een record in Suriname met zijn geringe bevolking.

De Curaçaoenaar Stanley Cras beheert al jaren de Editorial Antiyano waar diverse originele Papiamentstalige werken en vertalingen in het Papiamento verschenen. In november 1985 heeft hij de poging om een nieuw tijdschrift te beginnen - het luxe in hoge oplage verschijnende Independiente - letterlijk met zijn gezondheid moeten bekopen. Het is dan ook bij één nummer gebleven.

Er zijn dus inderdaad wel - steeds weer - pogingen te noemen waarbij individuele auteurs een uitgeverijtje van de grond willen krijgen. Maar alles blijft eigenlijk steken in de vicieuze cirkel van een moeizaam begin - weinig respons - povere inhoudelijke en technische kwaliteit - waardoor het toch al nauwelijks lezende publiek het nog verder laat afweten...

Heel wat van deze eendagsvliegen - uitgevers van slechts één of enkele werkjes - zijn er ten onder gegaan: *Editorial Bartolomé*, *Publicación Scorpio* en vele andere. Ik laat het bij de bovenstaande keuze. Eigenlijk waren het allemaal voorbeelden van een verkapt in eigen beheer publiceren. De auteur zelf is initiatiefnemer en risicodrager, maar hij bedenkt alleen even een naam waaronder zijn publikatie het ochtendgloren zal zien.

Enigszins anders ging leraar Nederlands Andries van der Wal, die zijn jeugd op Curaçao doorbracht, te werk met zijn *Flamboyant/P.* die van 1973 tot 1980 in Rotterdam gevestigd was. Deze bracht een Antilliaanse literatuurgeschiedenis, originele poëzie van Suriname en de Antillen, herdrukken van bestaand werk (van Boeli van Leeuwen en Frank Martinus Arion bijvoorbeeld) in de *Antilliaanse Bibliotheek*, en vertalingen uit Latijns-Amerika.[26.]

Het was zijn bedoeling een breed Caraïbisch kader te vestigen, maar zijn initiatief is stuk gelopen op gebrek aan middelen en lezersbelangstelling. Hij bleek niet in staat langzaam lopende uitgaven financieel te overbruggen. Daarom is zijn fonds opgegaan in het grotere 'Derde Wereld fonds' van *In de Knipscheer*, die momenteel toonaangevend aan het worden is op publikatiegebied van Antilliaans en Surinaams werk.

Andere Nederlandse uitgevers die veel Antilliaans/Surinaams werk in hun fonds stoppen zijn *Meulenhoff* (Debrot, R. de Rooy, E. de Jongh), *De Bezige Bij* (Frank Martinus Arion, T. Marugg, J. de Palm), *Nijgh en Van Ditmar* en *Querido* (Helman - maar deze strooit zijn werk overal rond de laatste tijd) en *Leopold* dat alle Antilliaanse jeugdliteratuur publiceerde. De niet-literaire publikaties komen vooral bij de *Walburg Pers* in Zutphen terecht of in de *Anjerreeks* van *Van Gorcum* in Assen, gefinancierd door de *Stichting Prins Bernhard Fonds.*

Ter vergelijking is interessant dat de op Aruba geboren op Sint-Maarten wonende Harold Lake (ps. Lasana Sekou) zijn Engelstalige uitgaven in New York via het *House of Nehesi* uitgeeft. Dat is een drukkerij die via overheidsinitiatief op non-profit basis faciliteiten schept voor minderhedenliteratuur, om op die manier economisch moeilijk maar cultureel belangrijk werk toch te laten verschijnen. Een voorbeeld dat navolging zou verdienen! Het is de bedoeling dat Aruba een dergelijke mogelijkheid krijgt via de Biblioteca Nacional.

In de *Encyclopedie van Suriname* (1977) ontbreekt het lemma 'uitgeverij' nog, maar gelukkig zijn sedertdien wel enkele activiteiten ontplooid, zeker op het gebied van de kinderliteratuur. Terwijl in het verleden drukkerijen en boekhandels als *Leo Victor*, *Vaco* en *Eldorado* opdrachten uitvoerden voor doe-het-zelvers, zijn er de laatste jaren drukkerij-uitgeverij *Alberga* en vooral ook *De Volksboekwinkel* die risicodragend voor hun auteurs werken. Ze worden in elk geval als officiële uitgever vermeld met I.S.B.N. en al.

In ruimer Caraïbisch verband zien we voorbeelden als het *Jamaica Publishing House*, de *Bolivar Press* en als verreweg belangrijkste het Cubaanse *Casa de las Americas.*[27.]

De traditionele vanzelfsprekenheid voor een auteur om te proberen zijn werk in het (voormalig) moederland gepubliceerd te krijgen is overal in het Caraïbische gebied aan het verdwijnen. Het is steeds minder zo dat het koren naar Europa gaat, en het kaf en het kleinere eenvoudiger werk voor eigen publiek in eigen beheer plaatselijk verschijnt. De Antillen en Aruba hebben de laatste jaren aan deze ontwikkelingen meegedaan door eigen uitgeverijen te beginnen. Dat is dan allereerst *Kolibri*, de op coöperatieve basis opgerichte Antilliaanse uitgeverij.

Het idee werd voor het eerst in 1972 door Max Nord van de Sticusa geopperd, maar het bleek toen wegens gebrek aan belangstelling ervoor bij de eigen auteurs niet haalbaar. In 1976 kwam het opnieuw ter sprake, ditmaal met meer welwillendheid door de Curaçaose schrijversvereniging bekeken, maar pas tijdens het *Fest-Antil* van 1980 werd er een echte push aan gegeven door Carel de Haseth. Na adviezen van Geert Lubberhuizen en studiereizen van Ro de Palm werd de coöperatieve uitgeverij

die genoemd is naar het prachtige vogeltje, opgericht op 12 december 1983. Na enkele jaren zijn er een boek met muziekstukken, een dichtbundel en een groot overzicht van de Engelstalige Caraïbische literatuur ten behoeve van het secundair onderwijs verschenen.[28.] Directeur Ro de Palm:

> De nadruk wordt gelegd op de moedertalen (Engels en Papiamento). Maar Nederlands wordt niet bij voorbaat uitgesloten. Als een Antilliaan wil schrijven in het Nederlands, dan zal dat niet ongepubliceerd blijven, omdat hij Nederlands schrijft. Maar het is wel zo, dat de nadruk wordt gelegd op de twee moedertalen. Het is geen aversie tegen het Nederlands, maar iemand die in het Nederlands schrijft, en er zijn voorbeelden te over, kan ook in Nederland uitgegeven worden.[29.]

Nederlandstalige auteurs zullen Ro de Palms uitspraak in dezen niet zonder meer beamen!

In 1984 startte het tweetalige Nederlands/Arubaanse *Charuba*, dat zich voornamelijk toelegt op het publiceren van jeugdliteratuur onder de paraplu van Leopold - Den Haag, dat tot nu toe al de Antilliaanse jeugdboeken publiceerde. Deze uitgeverij werkt dus zoals Heinemann, Nelson, Mc. Millan, Longman, die hoofdkantoren in Engeland hebben en dochters in het Caraïbische gebied, dat al enkele decennia deden. Alleen het tweetalige is nieuw. Tot nu toe publiceerde Charuba in haar korte bestaan een viertal jeugdboeken, enkele studies en een drietal vertalingen van kinderboeken in het Papiamento: een fonds van tien uitgaven in nauwelijks drie jaar, wat voor Antilliaanse maatstaven ongekend is.

In oktober 1986 kreeg deze jonge uitgeverij Charuba een volledig Arubaanse poot met de zgn. *Charuba-edities* die geheel plaatselijk worden vervaardigd.[30.]

Een van de grootste problemen is de distributie over twee landen en zes eilanden. Het kleine lezerspubliek dat dan ook nog weinig belangstelling voor literatuur toont, maakt de eigen uitgeverijen van subsidies afhankelijk, een heel kwalijke zaak.

Daartoe beschikken de Antillen over diverse fondsen als van de *Stichting Grafische Communicatie*, het *George Curielfonds*, het *Prins Bernhard Fonds Nederlandse Antillen*, de *Sticusa* in Amsterdam en tegenwoordig de Antilliaanse OKSNA en de Arubaanse UNOCA als organisaties van de twee landen zelf, die draaien met Nederlands ontwikkelingsgeld.

Andries van der Wal zei in 1982 hierover:

> Subsidie van Sticusa is voor mij financieel reddend. Ik heb echter veel liever een vaste afname van zo'n 1000 exemplaren, waarvan ik weet dat het bij 1000 jonge mensen op de school in de Antillen terecht komt, dan dat ik F.40.000 krijg. Ik wilde het én drukken én zien dat het daar terecht kwam. Dit is nooit gerealiseerd...[31.]

Op Aruba wordt de laatste tijd wel in de richting van een afnamegarantie voor het Papiamentse deel van het Charuba-fonds gedacht. Dat zou een belangrijke verbetering zijn!

Distributie- en promotiemedia

In een van zijn Volkskrantstukjes schreef de Surinaams-Nederlandse auteur Edgar Cairo eens over het lectuuraanbod in Paramaribo:

> Ik kijk! Ik lees! Me ogen vreten, in die winkel te Paramaribo: Avenue..., Mix..., Story..., Panorama... Suriname baja. Dan van ze! Ze lijken Hollandser dan Holland zelf! San???[32.]

Daarin had en heeft Cairo wel gelijk, ook voor de Antillen. Maar het is ook waar dat elke boekhandel een meestal in het oog vallende hoek inruimt voor het eigen Surinaamse en Antilliaanse werk, temidden van al het Nederlandse geweld en de Engelse pockets voor de Amerikaanse toerist.

Boekhandels als Van Dorp-Eddine, Salas en op Aruba Plaza Bookshop spelen zo toch een belangrijke rol in de promotie van het eigen produkt. Vaak fungeren ze als importeur en als hoofddealer van bepaalde zich op een Antilliaans fonds richtende Nederlandse uitgevers.

Ook de in eigen beheer, plaatselijk publicerende auteurs vinden bij hen een plaatsje, zij het vaak alleen in consignatie. Dat was meestal niet zo'n groot succes. Henk van Teylingen over de Surinaamse auteur:

> Hij legt een stapeltje neer bij de boekenafdeling van Kersten, een stapeltje bij de nonnetjes van 'De Hoeksteen' en een stapeltje bij Varekamp... Af en toe gaat hij de plekken langs waar hij zijn stapeltjes heeft neergelegd en int zijn deel van wat er verkocht is, waarmee hij dan de drukker verder afbetaalt en nieuwe exemplaren haalt om de geslonken stapeltjes wat op te hogen.[33.]

Sonia Garmers zei in een interview over haar eerste Papiamentstalige boekjes:

> Je gaf vijftig exemplaren bij de boekhandel in consignatie. Als je dan na lange tijdje geld kwam halen, bleek dat je er 46 terug kreeg, twee waren er gestolen, één was van de toonbank gevallen, en één was er verkocht![34.]

Nederlandse Antillen, Curaçao

Extra vervoerskosten en het bestellen van kleine aantallen of zelfs eentjes veroorzaken een relatief hoge prijs voor het literaire boek. De bereidheid om een substantieel bedrag neer te tellen voor een ‘boek om te hebben’ is nauwelijks aanwezig. Eigen boeken bezit is (nog) geen traditie.

Bijna alle eilanden van de Antillen hebben de laatste jaren de beschikking gekregen over moderne goed geoutilleerde bibliotheekgebouwen. In 1984 kreeg de sinds 1923 bestaande Sint-Maartense *Philipsburg Jubilee Library* een groot nieuw gebouw; Saba en Sint-Eustatius hebben ook keurige nieuwe ruimten betrokken. Aruba heeft sedert 1982 een prachtig ruim gebouw met legio mogelijkheden waar een druk gebruik van wordt gemaakt. Op Curaçao is men (nog steeds) bezig met de bouw van een nieuwe bibliotheek. Alleen Bonaire heeft voorlopig nog niet veel uitzicht op een nieuwe adequate behuizing.

Het bibliotheekwerk is m.b.v. professionele medewerkers de laatste jaren sterk ontwikkeld en speelt daarom een belangrijke rol in de propaganda voor het boek en het lezen. Wie in cijfers is geïnteresseerd verwijs ik naar de bestaande literatuur hierover.[35.] Hier wil ik enkele speciale bibliotheekactiviteiten noemen.

Sedert 1982 kent Aruba de traditie van een literair-culturele septembermaand, met verschillende activiteiten als poëzievoordrachten, forums, toneel, film en lezingen. In 1985 was deze maand opgedragen aan de bekende musicus-schilder-auteur Padu Lampe, in 1986 vroeg de bibliotheek aandacht voor het Papiamento.

Sint-Maarten organiseerde in 1986 voor het elfde achtereenvolgende jaar een kinderboekenweek, waarin kinderen van het basisonderwijs op velerlei speelse wijze met boeken en lezen in aanraking worden gebracht.

Op Caraçao organiseert men juist in de vakantieweken veel voor die kinderen die niet met vakantie kunnen gaan. Over het algemeen - ook via de langs de scholen rijdende bibliobussen - lezen kinderen en jongeren heel wat meer dan volwassenen. Op Aruba heeft de Biblioteca Nacional dependances in de havo-vwo-school Colegio Arubano en op de M.T.S. Cesar Terzano.

De bibliotheken hebben alle speciale afdelingen Antilliana of Caribiana, waar men streeft naar een volledige collectie van wat er over het eigen (ei)land geschreven wordt en over de regio, en alles wat plaatselijk geproduceerd en gepubliceerd wordt. Aruba hanteert sinds de Status Aparte het systeem van ‘wettelijk depot’ waarbij van elke publikatie automatisch ten minste een exemplaar in de bibliotheekcollectie terecht komt.

De scholen voor voortgezet onderwijs steunen de eigen literatuur door middel van de lessen waarin veel aandacht aan de eigen auteurs - zowel voor jongeren als volwassenen - gegeven wordt. Op het Colegio Arubano zijn de leerlingen verplicht om voor hun examen ten minste zes boeken van Antilliaanse auteurs te lezen voor Nederlands; voor Engels leest men minimaal twee Caraïbische werken; de sectie Spaans besteedt veel aandacht aan Latijns-Amerikaanse auteurs. Achtergrondinformatie en analyse worden tijdens de lessen gegeven. Jos de Roo: *Antilliaans Literair Logboek* staat op de literatuurlijst voor Nederlands; Aart G. Broek: *Something rich like chocolate* zal ingevoerd worden voor klassikaal gebruik bij Engels.

Er is op de Antillen weliswaar nauwelijks een leestraditie wat boeken betreft, maar kranten worden er juist veel gelezen. Velen hebben een abonnement en kopen daarnaast andere kranten in de losse verkoop.

Op Aruba (60.000 inwoners) zijn er elke dag acht kranten te koop: de ochtendbladen Extra, Ultimo Noticias, Diario, Corant, de middagbladen Nobo en La Prensa die alle in het Papiamento verschijnen; de avondbladen Beurs- en Nieuwsberichten en de Amigoe in het Nederlands, en het speciaal op het toerisme gerichte The News.[36.]

Kranten hebben in de Antillen (en Suriname) een relatief lange geschiedenis. En in die kranten verschenen vanaf het begin van hun bestaan reeds ingezonden gedichten. De auteurs hebben altijd de dagbladen weten te vinden als een van de weinige publikatiemogelijkheden. Elke redacteur was wel genegen een gedicht in de rubriek ‘ingezonden’ te plaatsen, ongeacht de poëtische waarde ervan. Zo valt er een lange traditie van gelegenheidspoëzie uit de dagbladen te destilleren.[37.]

Omgekeerd hebben de kranten in de loop der jaren niet veel aandacht gehad voor het literaire produkt als nieuwswaarde, met gunstige uitzonderingen evenwel van Papiamentstalige bladen als La Cruz en het Nederlandstalige Amigoe.

De Beurs- en Nieuwsberichten besteedt incidenteel aandacht aan nieuw literair werk, de Amigoe doet dat regelmatig via een speciale boekenpagina en de laatste jaren via de weekendbijlage Napa (Extraatje). Sedert de jaren dat Jos de Roo deze pagina beheerde (tweede helft van de jaren zeventig) en Walter Palm en vooral Carel de Haseth (begin van de jaren tachtig) kregen literaire uitgaven d.m.v. een groep vaste medewerkers veel aandacht, waarbij de nadruk uiteraard viel op de boeken van eigen auteurs en van eigen bodem. Na redactiewisselingen waardoor Carel de Haseth opstapte als coördinator, is deze aandacht echter veel geringer, in elk geval niet meer zo systematisch.

Het mag gezegd worden dag de Napa over het algemeen kritisch te werk ging, zonder de eigen auteurs de hemel in te prijzen zo lang daartoe geen aanleiding bestond. In een kleinschalige maatschappij waar iedereen iedereen kent en je nooit meer dan ‘halve ruzies’ moet maken omdat je elkaar altijd weer tegenkomt op het eiland, leverden deze kritische bijdragen wel eens problemen op.

De Nederlandse Antillen en Aruba kennen een uitsluitend commercieel radiowezen, met in totaal elf radio-omroepstations op een bevolking van ongeveer 25.000 inwoners. Verschillende stations, met name op Aruba, hebben nauwelijks meer functie dan als verspreider van lokaal nieuws, doorgever van reclameboodschappen waarvan men in leven moet blijven, en om populair te worden en te blijven de functie van juke-box. Uitzondering is het weinig beluisterde *Radio Kelkboom* dat ook

aandacht schenkt aan de eigen muziek-cultuur en via het heruitzenden van programma's van *Radio Nederland Wereldomroep* algemeen cultureel en ook literair nieuws. Uit de andere stations daveren alleen de Noord- en Zuid-amerikaanse tophits de huizen in. Een radio wordt hier aangezet zodra je opstaat en hij gaat 's avonds pas uit. Cultureel en literair nieuws moet men dus niet op de radio verwachten op Aruba. Gelukkig is deze toestand op Curaçao veel beter.

Daar werkt bijvoorbeeld Eddie Pieters Heyliger al vijftien jaar met het half uur durende wekelijkse *Echa Palabra* (Het woord brengen) via *Radio Caribe.* In dat programma brengt hij verhalen, poëzie, interviews, recensies, gesproken portretten, letterkundige prijsvragen en verhalenwedstrijden. Het doel van Eddie Pieters Heyliger om ‘op grote schaal de luisteraars te laten deelnemen aan de literatuur en cultuur in algemene zin’ bereikt hij op deze wijze, want: ‘Luisteren is gemakkelijker dan lezen!’

Het aanbod van luisteraars om eigen werk voor de radio te brengen is erg groot, maar Heyliger accepteert alleen auteurs die meer dan incidenteel schreven: ‘Iedereen heeft wel eens een gedicht geschreven!’ Wel steunt hij veelbelovende jongeren van welke er via zijn uitzendingen een aantal bekend zijn geworden. Vooral die aspecten van de eigen cultuur die in de verdrukking dreigen te raken, als de orale traditie bijvoorbeeld, krijgen zijn aandacht.[38.]

Lucille Berry-Haseth leest elke week gedurende tien tot vijftien minuten via *Radio Hoyer I* verhalen of gedichten voor in het programma Esaki ta mi tera (Dit is mijn land), verzorgd door Mildred Domacassé-Strake, dat wetenswaardigheden over Curaçao vertelt.

De bekende dichters-voordrachtskunstenares Nydia Ecury leest iedere ochtend een gedicht voor op *Radio Hoyer I.*

Op *Radio Kòrsow* zijn er kinderprogramma's van Mw. Domacassé en Tante Irma; Grace Daal-Pijper verzorgt onder de titel Kòrsow di Antaño (Curaçao van vroeger) een programma waarin verhalen en gedichten van vroeger veel aandacht krijgen. Elis Juliana heeft programma's voor kinderen en volwassenen om de eersten te helpen opvoeden en de laatsten de gelegenheid te geven nog iets over hun tradities te horen.

Culturele activiteiten als bijvoorbeeld van de Stichting *Mangasina di Arte* (Kunstmagazijn) die poëzievoordrachten verzorgt, worden vaak rechtstreeks door de radio uitgezonden.[39.]

Stanley Cras heeft veel gedaan voor de Papiamentstalige literatuur d.m.v. zijn radiolezingen over de Antilliaanse literatuurgeschiedenis.

Uit deze korte opsomming van voorbeelden mag blijken dat de radio op Curaçao wel degelijk het belang van literatuur als nieuws en het bewaren van de traditie ziet. Al deze programma's zijn in het Papiamento en dienen om de kennis en bewustmaking van de waarde van deze eigen taal te vergroten. Het zijn gesproken ‘literaire magazines’ die ook aan orale overleveringen en ongepubliceerd werk veel aandacht schenken, het zijn nauwelijks voorbeelden van hoe het medium radio met ‘het boek’ omgaat. Dat laatste is maar een heel klein onderdeeltje van het totaal aan activiteiten en kan ook niet meer zijn omdat er gewoonweg niet voldoende Antilliaanse boeken verschijnen.

Over de televisie op Curaçao en Aruba kan ik kort zijn: die doet niets systematisch aan het bespreken van literair werk. Er zijn geen talk-shows met auteurs, geen

schrijvers in de stoel en dergelijke. Alleen incidenteel wil men nog wel eens met de camera aanwezig zijn om de aanbieding van een boek of een culturele activiteit kort te verslaan voor het nieuws. Er zijn soms programma's over oude culturele gebruiken of uitvoeringen van toneel en ballet, over het algemeen is de aandacht voor 'het boek' afwezig. De televisie zendt hier novelas uit Latijns-Amerika en soap opera's uit de Verenigde Staten uit en kent slechts af en toe een eigen produktie.

Slot

Het boek vervult geen rol van betekenis bij de media; slechts Curaçaose radiostations en de Amigoe zijn zich bewust van het belang van een eigen literair produkt.

De overheid voert geen beleid dat dergelijke activiteiten steunt. Deze worden slechts verwezenlijkt dank zij het enthousiasme van idealisten, zowel directeuren-eigenaars als journalisten-omroepers. Sonia Garmers heeft dat in haar jeugdroman *Wonen in een glimlach* (1985) uit de eigen ervaringen in verhaalvorm weergegeven.

Het incidentele en individuele zijn trouwens karakteristiek voor de hele Antilliaanse literaire ambiente, die staat en valt met het initiatief van enkelingen. Zodra die er mee op (moeten) houden stort de zaak in elkaar; of het tijdschriften, kritieken of uitgeverijen betreft, steeds weer bleek het op te gaan.

Er is op de Antillen geen literair infrastructureel systeem omdat de overheid dat niet stimuleert. Toen Boeli van Leeuwen en Sonia Garmers in 1983 de hoogste Antilliaanse literaire onderscheiding - de Cola Debrot-prijs - kregen, sprak de Curaçaose gedeputeerde van Cultuur over Sonia Garmers' kookboeken en zei hij het werk van Boeli van Leeuwen uit de encyclopedie te kennen.[40.]

Frank Martinus Arion voorspelde in een lezing op Aruba enkele jaren geleden, voor de komende generatie niet veel goeds op literair gebied:

> De positie van de Nederlandse taal is zodanig verzwakt dat er wel geen nieuwe schrijvers meer in staat zullen zijn van deze taal op voldoende niveau gebruik te maken, terwijl de Papiamentstalige literatuur zich pas echt zal kunnen ontwikkelen na invoering van deze taal in het secundair onderwijs.
> In feite ziet hij dus een komende generatie zonder literatuur van niveau op de Antillen. Niet elke kunstvorm hoeft op elk moment even belangrijk te zijn. Na een bloeitijd van literatuur komt misschien andere kunst naar voren.[41.]

Heeft of krijgt Frank Martinus Arion gelijk? Ik hoop het niet en ik verwacht het niet. Ondanks de taalproblemen, de handicaps bij het publiceren, de kleine markt die weinig aandacht voor literair werk heeft, zullen - terwijl de

een zijn 'hondehokken timmert' - steeds individuele gedreven auteurs blijven schrijven èn publiceren. Zo was het tot nu toe en zo zal het wel blijven. Niet voor niets wordt er immers beweerd dat in elke derde Latino een dichter schuilgaat?

Eindnoten:

1. 'Boeli van Leeuwen verruilde zijn bankgiganten voor clochards', Avenue, augustus 1985, p. 19-21.
2. Zie echter Cola Debrot: 'Naschrift op Dr. David Ricardo Capriles in het perspectief der koloniale geschiedenis' en 'Het polylinguale karakter van de Antilliaanse samenleving' in *Verzameld Werk*, deel I, Amsterdam 1985
3. Hans Vaders: 'Nederlands-talige literatuur is geen Antilliaanse literatuur' in Beurs- en Nieuwsberichten 9 IX 1978
4. Jean D'Costa: 'The West Indian novelist and language: a search for a literary medium' in *Studies in Caribbean Language*, edited by Lawrence Carrington in collaboration with Dennis Craig & Ramón Todd Dandaré, Society for Caribbean Linguistics, 1983
6. Aart G. Broek: *Caraïbische letteren van verzet*, UNA-cahier no. 17, maart 1986
7. Lucille Berry-Haseth en Henry Habibe: 'Kulturele dagen van het I.L.A.', in Amigoe-Napa 27 VI 1986
5. Zie ter vergelijking Kenneth Ramchand: *The West Indian novel and its background*, London 1970, speciaal de hoofdstukken 'The drift towards the audience' en 'The language of the master?'
8. C.G.M. Smit & W.F. Heuvel: *Autonoom; Nederlandstalige literatuur op de Antillen*, Rotterdam, 1976; Jos de Roo: *Antilliaans Literair Logboek*, Zutphen 1980; Andries van der Wal en Freek van Wel: *Met eigen stem; herkenningspunten in de letterkunde van de Nederlandse Antillen*, Den Haag 1980; Wim Rutgers: *Dubbeltje lezen, stuivertje schrijven*, Oranjestad/Den Haag, 1986.
9. aldus een bericht in Amigoe 25 VII 1986
10. Jan Kassies: 'Een toneelfestival op Aruba', in Sticusa-journaal 1 XI 1976
11. Walter Palm: 'Festantil éclatant succes', in Amigoe 9 VI 1980
12. Rudy Lion Sjin Tjoe: 'Carifesta; Caraïbisch cultuur festival', in Adek, achtste jaargang, no. 4/5, oktober 1981
13. Wim Rutgers: 'Derek Walcott; a personal encounter', in Antillen Review, Vol. 2, no. 1, dec. 1981/jan. 1982, p. 39-40
14. A.H.: 'Het lezerspubliek', in *Cultureel Mozaïek van Suriname*, Zutphen, 1977, p. 428
15. J. Hartog: 'Bibliotheken en leesgewoonten', in *Cultureel Mozaïek van de Nederlandse Antillen*, Zutphen 1977, p. 139-152
16. 'ohalá tin un bon kas editorial pa mi sigui skirbi na papiamento!', in Skol y Komunidat, aña 16, no. 7, 1985
17. Jos de Roo: *Antilliaans literair logboek*, Zutphen, 1980, p. 56-57
18. Zie over tijdschriften uitvoeriger mijn *Dubbeltje lezen, stuivertje schrijven*, hoofdstuk 9.
19. geciteerd uit Frederik Muller Akademie: *Tussen schrijver en lezer*, Groningen, 1984, p. 18
20. zie Helmans visie in *Cultureel Mozaïek van Suriname*, p. 428
21. Julian S. With: 'Herfst zegt mij niks, niks', in N.R.C.-Handelsblad 12 VI 1981
22. Henk van Teylingen: *Bedek je schande*, Amsterdam, 1972; ook in *Sranan Botjetji*, Bulkboek no. 36, p. 12-13
23. 'Philomena Wong: politieke processen poëtisch verwoord', in Amigoe 13 X 1986
24. Voorbeelden zijn *Dongeng Kancil*; *Prins Awin en de twee leeuwenwelpjes*; *De fluitspeler.*
25. Wim Rutgers: 'Portret van een doe-het-zelver', in Kerstkrant Amigoe 1985
26. Aart G. Broek: 'Uitgeversavontuur van een makamba', in Amigoe Napa 20 VIII 1982
27. zie J. Lechner & L. Inigo-Madrigal: *Spaans-Amerikaanse letterkunde*, Utrecht, 1986, p. 262 (Aula 770)

28. Bernadette Baroud: ‘Goede kans op stichting Antilliaanse uitgeverij’, in Amigoe Napa 30 I 1981
29. zie noot 26.
30. Wim Rutgers: ‘Charuba richt zich op jeugdliteratuur’, in Amigoe Napa 9 III 1984; Wim Rutgers: ‘Tweetalige dochter van Leopold: Charuba’, in Amigoe Napa 19 VII 1985; Wim Rutgers: ‘Leopold en Charuba: Arubaanse kinder- en jeugdliteratuur’, in Boekblad 11 V 1984
31. zie noot 26.
32. Edgar Cairo: *Als je hoofd is geboord*, Haarlem, 1981, p. 74-75
33. zie noot 22.
34. dit interview zal in 1987 gepubliceerd worden in mijn boek over Caraïbische jeugdliteratuur *Bon Día; met wie schrijf ik*?
35. zie de lemma's in de *Encyclopedie van Suriname*, 1977; de *Encyclopedie van de Nederlandse Antillen*, 1985; Dick Reumer: *De openbare bibliotheken op de Antillen; verslag van een werkbezoek*, Den Haag 1980
36. J. Hartog: *Journalistiek leven in Curaçao*, Willemstad 1944; *De krant op school*, Stichting Grafische Communicatie, Curaçao, z.j.
37. zie mijn artikelenreeks in *Amigoe Napa* vanaf 19 IV 1985 over *Het nulde hoofdstuk van de Antilliaanse literatuur*; ‘Ik zing de kragt der kleinigheden; koloniale negentiende-eeuwse poëzie in de Curaçaosche Courant’, Literatuur, jaargang 3, 86/1, p. 31-38; een uitgebreide boekuitgave is bij de uitgever
38. Carel de Haseth: ‘Eddie Pieters Heyliger een doorzetter’, in Amigoe Napa 25 IX 1981
39. deze gegevens dank ik aan een brief van Mw. Lucille Berry-Haseth
40. Mayra van der Dijs: ‘Aftakeling in prijsuitreiking geprojecteerd’, in Amigoe Napa 17 VI 1983
41. Wim Rutgers: ‘Literaire week waardevol en mag niet incidenteel zijn’, in Amigoe 27 IX 1982

Peter van den Hoven
Charuba
De ontwikkeling van de Arubaanse jeugdliteratuur

Charuba, de nieuwe Arubaanse uitgeverij, die vanaf 1984 onder de vleugels van de Nederlandse uitgeverij Leopold actief is en sindsdien zo'n tien boeken heeft gepubliceerd, ontleent haar naam enerzijds aan haar standplaats, het Antilliaanse eiland Aruba, anderzijds aan de Cha Tiger-figuur uit de bekende Compa Nanzi-verhalen, de wijze tegenspeler van de slimme, al evenzeer met menselijke trekken getooide spin. Het gekozen vignet waarmee de uitgeverij zichzelf presenteert is getekend door de illustratrice Hedy Verhaar en laat een ander dier zien dat op Aruba belangrijk is: de Shoco, een kleine uil.

Het initiatief voor Charuba werd in 1980 genomen door de directrice van de Biblioteca Publico Aruba, Alice van Romondt, die tijdens haar werkzaamheden veel geconfronteerd werd met een nijpend gebrek aan eigen Arubaanse auteurs, vooral voor de opgroeiende jeugd. Regelmatig kreeg zij een bundeling verhalen of het manuscript van een jeugdroman onder ogen van jonge, beginnende schrijvers, die in principe de moeite van het uitgeven waard zouden zijn, mits aan twee voorwaarden kon worden voldaan: zorgvuldige, vooral vakmatige begeleiding en correctie bij het schrijven en herschrijven, èn de mogelijkheid tot het publiceren van talent van eigen bodem. Zij legde een en ander voor aan de Nederlandse Miep Diekmann, die regelmatig op de Antillen verblijft en daar lezingen houdt over eigen werk op scholen en in bibliotheken. Diekmann was de aangewezen persoon om bij het plan te betrekken, niet alleen omdat zij de Antillen zeer goed kent - ze bracht er een groot deel van haar jeugd door - en vele boeken schreef met de Antilliaanse samenleving als fundamenteel gezichtsbepalend decor, - maar ook omdat zij op Curaçao in een eerder stadium auteurs als Diana Lebacs en Sonia Garmers begeleidde bij het schrijven van hun eerste boeken die in Nederland bij Leopold zijn uitgegeven.

Enkele jaren lang werkten Alice van Romondt en Miep Diekmann, inmiddels aangevuld met Leopold-uitgeefster Liesbeth ten Houten, aan het steeds concreter wordende plan om op Aruba een dochteruitgeverij te starten, die werk van Arubaanse auteurs zou gaan uitgeven in twee talen: het Nederlands en het Arubaans-Papiamento, en op den duur tot een zelfstandige zusteruitgeverij zou kunnen opgroeien. Met de publikatie van de jeugdroman *Mosa's eiland*, het in meerdere opzichten veel betekenende debuut van de Arubaanse schrijfster Desiree Correa, werd de nieuwe uitgeverij in de loop van 1984 een feit.

Dat *Charuba* een Arubaanse aangelegenheid is geworden mag voor een buitenstaander misschien vreemd lijken - waarom niet gekozen voor een Antilliaanse uitgeverij, die werk van auteurs van alle eilanden publiceert? - maar kan hoofdzakelijk worden verklaard uit de onderling politieke en culturele verschillen en tegenstellingen tussen met name Aruba en Curaçao. Zo is de *status aparte*, gezien vanuit het perspectief van de Antilliaanse realiteit, eerder een aparte status van Aruba ten opzichte van de politiek-economische en culturele dominantie van Curaçao, waarbij nadrukkelijk gekozen wordt voor een eigen, onafhankelijke ontwikkeling op velerlei terreinen teneinde een zelfstandige identiteit voor de toekomst te kunnen opbouwen.

Een en ander gaat, al jarenlang, gepaard met een diep ingrijpend taalprobleem dat gestalte krijgt in de nog altijd slepende spellingkwestie. Het Papiamento, de volkstaal die door het grootste deel van de Antillianen wordt gesproken, kent op de verschillende eilanden een andere spellingvariant die er mede oorzaak van is dat het *geschreven* Papiamento sterk is achtergebleven ten opzichte van het Nederlands dat op de scholen wordt gebezigd als mondelinge, maar vooral ook schriftelijke communicatie. De Papiamentse landstaal kent twee verschillende spellingwijzen: de meer fonologische Curaçaose spelling - die ook op Bonaire wordt gebezigd - en de etymologische Arubaanse. Het verlangen om te komen tot een eenheidstaal voor alle eilanden bestond al veel langer, maar is na de opstand in 1969 op Curaçao tot een politiek item geworden waarvan de gevolgen, vooral in het onderwijs, nog altijd sterk voelbaar zijn. Want hoewel er beslist werd dat men zou streven naar een snelle herziening van de spellingsverschillen, is er tot op de dag van vandaag weinig veranderd. In 1984 viel weliswaar de door het Curaçaose bestuurscollege genomen beslissing dat het Papiamento vanaf 1987 de voertaal op de basisschool zal worden en als vak in alle klassen wordt ingevoerd (- in het voortgezet onderwijs blijft Nederlands voorlopig de instructietaal omdat de meeste leerkrachten Nederlanders zijn en het lesmateriaal in het Nederlands is geschreven -) maar een effectuering daarvan op spellinggebied, ook al door het ontbreken van voldoende financiële middelen voor de begeleiding daarvan, blijft vooralsnog uit.

Gezien deze achtergrond mag het initiatief van Alice van Romondt om met Charuba te beginnen een moedige daad worden genoemd, bepaald niet vrij ook van taalpolitieke implicaties, die een en ander tot een hachelijke zaak maken. Maar daarom niet minder de moeite van het ondersteunen waard. Miep Diekmann en Liesbeth ten Houten, beiden vlak voor een reis naar Aruba om hun contacten met diverse auteurs te verstevigen en hen

te steunen bij het werken aan nieuwe manuscripten, vertellen over hun motivaties om ondanks de vele problemen en de onzekere toekomst toch door te gaan met in hun ogen een belangrijk initiatief dat aan de basis staat van de opbouw van een eigen Arubaanse jeugdliteratuur.

Miep Diekmann: ‘Die overheersing van de politiek-culturele tegenstellingen tussen de verschillende eilanden heeft er nu al zo'n twintig jaar lang voor gezorgd dat de taal- en spellingkwestie nog altijd niet is opgelost, en uiteindelijk, daarover kan ik me kwaad maken, zijn de kinderen, vooral de opgroeiende jeugd vanaf zo'n jaar of tien, de dupe, want aan hen wordt een eigen jeugdliteratuur op deze manier onthouden. De publikatiemogelijkheden in het Papiamento zijn vrijwel nihil: niemand durft het aan, iedereen blijft gelaten wachten totdat door een hogere politieke hand de beslissingen zijn genomen. Een aantal jonge Arubaanse auteurs dat graag nú in eigen boeken over de huidige realiteit wil vertellen heeft gezegd: we wachten niet langer meer, het heeft lang genoeg geduurd. We kunnen niet nog langer wachten tot de politiek bereid is tot overeenstemming te komen, we willen een daad stellen. En ook al weten we dat er veel onderlinge naijver, jaloezie en veel ruzie is - de Antilliaanse wereld is en blijft een kleine gemeenschap waar men elkaar met argusogen bekijkt - het belang van een eigen jeugdliteratuur staat voorop. Er mag dan besloten zijn dat de Papiamentse basisschool vanaf 1987 een feit wordt, als dat niet gepaard gaat met zinvol aangepast leesmateriaal van auteurs van eigen bodem die iets aan kinderen te vertellen hebben, dan blijft zo'n beslissing in de praktijk zonder substantiële voedingsbodem. Daarom moeten er boeken komen in hun eigen taal waarin kinderen hun eigen werkelijkheid kunnen terugvinden. Die ondersteuning is van wezenlijk belang. We hebben ervoor gekozen kleinschalig van start te gaan met Charuba en boeken te publiceren in de Arubaanse spellingwijze.

Miep Diekmann

Overigens is de keuze voor Aruba niet zomaar tot stand gekomen. Op Curaçao kun je zeggen dat er al enigszins sprake is van een, weliswaar Nederlandstalige, jeugdliteratuur met auteurs als Sonia Garmers en Diana Lebacs, op Aruba was er absoluut niets. Jonge auteurs ontbrak het ten enenmale aan kansen zich tot schrijvers voor de jeugd te ontwikkelen; een infrastructuur op het gebied van financiën en distributie was volledig afwezig. Daarbij komt dat de Arubaanse, etymologische spellingwijze van het Papiamento meer Spaanstalige elementen bevat, en dat betekent dat veel oudere mensen hier meer houvast aan hebben, een ondergeschikt, maar niet onbelangrijk argument. Probleem blijft natuurlijk dat Aruba een klein taalgebied is, maar dat hebben we op de koop toegenomen. Je moet ergens beginnen.'

Liesbeth ten Houten: 'We hebben gekozen voor een tweetalige opzet, een Arubaans-Papiamentstalige, bedoeld voor Aruba en eventueel andere eilanden, en een Nederlandstalige, zodat ook in Nederland kennis kan worden genomen van deze boeken, net als dat gebeurt met werk van Curaçaose auteurs dat Leopold uitgeeft. Vanuit Nederland wordt bekeken wat interessant is voor de Nederlandse markt, en het kan dus best gebeuren dat bepaalde boeken geen Nederlandstalige versie krijgen, alhoewel het momenteel zo is dat de meeste auteurs eerst in het Nederlands schrijven - de taal die ze op school hebben moeten leren spreken en schrijven - en dan hun werk in het Papiamento vertalen. Leopold ondersteunt Charuba beleidsmatig en financieel totdat Alice van Romondt als zelfstandig uitgeefster de zaak overneemt en beide uitgeverijen zusterlijke relaties hebben; tot dan verzorgen wij de publiciteit en de distributie.

Maar niet alleen Nederlandstalige, ook in het Papiamento geschreven boeken zijn in Nederland van belang voor de hier levende Antilliaanse gemeenschap. We merken dat er vraag is, niet groot maar toch, naar Papiamentstalige boeken op de basisschool en dat ook bibliotheken en soms buurthuizen belangstelling hebben, al zal dit afzetgebied nooit groot worden. Overigens is het de bedoeling niet alleen jeugdliteratuur te publiceren. Met *Boy* van Ted Schouten, een biografie over de Antilliaanse verzetsstrijder Boy Ecury die door de Duitsers aan het eind van de oorlog in Nederland werd doodgeschoten, hebben we laten zien dat ook andersoortige werken uitgegeven kunnen worden.

Gezien vanuit het beleid van Leopold is de ondersteuning van Charuba een logisch en vanzelfsprekend gevolg van de aandacht die we altijd hebben gehad voor jeugdliteratuur uit andere culturen, vooral ook Derde Wereldlanden. We hebben steeds geprobeerd over onze nationale grenzen heen te kijken, het beste te selecteren en zo het Nederlandse jonge publiek te laten kennis maken met

nieuwe buitenlandse auteurs. Daarbij heeft altijd één ding zwaarwegend voorop gestaan: literaire kwaliteit. En ook nu kiezen we ervoor, net als Charuba, goede jeugdliteratuur te publiceren. Dat wil zeggen dat we geen interesse hebben in triviale jeugdlectuur, die is er genoeg vinden we. Daarom ook wijst Charuba manuscripten die we ter publikatie te lezen krijgen af omdat ze te oppervlakkig zijn of omdat we vinden dat er al genoeg werk van hetzelfde gehalte op de markt aanwezig is.

We vinden het belangrijk een initiatief als Charuba te ondersteunen omdat we geloven in de levensvatbaarheid van een eigen jeugdliteratuur op de Antillen, al beseffen we dat er ook risico's aan verbonden zijn. Een direct rendabele onderneming die kan steunen op hoge oplagen en financiële zekerheid voor de toekomst biedt is het natuurlijk niet. Maar we doen het wel.’

Naast Charuba ontstond er zo'n zes jaar geleden nog een initiatief dat van belang is voor de ontwikkeling van de Arubaanse jeugdliteratuur. Op de Arubaanse Pedagogische Akademie (APA) startten twee docenten, Joyce Perreira, docent Papiamento, en Auk Vogelenzang, docent Nederlands, in het kader van vakintegratie een afstudeerproject, waarbij Nederlandstalige kinderboeken door studenten in het Papiamento konden worden vertaald. Niet alleen zou dat een uitstekende oefening voor de studenten zijn, die op deze wijze gedwongen worden zeer nauwgezet met beide talen te werken, maar tevens zou tegemoet gekomen kunnen worden aan de behoefte meer te kunnen beschikken over in het Papiamento geschreven kinderteksten. Nu er tevens, via Charuba, een publikatiemogelijkheid in het verschiet lag, werd dit project dubbel zo interessant. Gekozen werd voor *Nildo en de maan* van Miep Diekmann (*Nildo y e luna*) dat als eerste Papiamentstalige uitgave van Charuba verscheen, enkele jaren later gevolgd, via eenzelfde APA-vertaalgroep, door Diekmanns *Jossy wordt een indiaan (Jossy ta bira Indjan*).

In de beginfase van het vertaalproject zette men de studenten aan de vertaling van een deel van het boek. Daarna werden de verschillende vertalingen qua woordkeus, zinsbouw, spelling en stijl op elkaar afgestemd om een consistent geheel te krijgen. Gaandeweg koos men voor een andere, intensievere, maar uiteindelijk effectievere werkwijze.

Docente Joyce Perreira vertelt daarover: ‘Door de ervaringen in het begin zijn we nu anders gaan werken. Iedereen vertaalt het hele boek thuis, waarna we tijdens de les deze verschillende vertalingen bespreken. Eén persoon noteert de definitieve tekst, maar vóor die er is wordt er vaak heel wat gediscussieerd over allerlei grammaticale kwesties. *Shon Karkó* vertalen was voor de vijf studenten een moeizaam proces van woorden opzoeken, spellingvoorschriften nakijken, zoeken naar de juiste equivalenten en een eenvoudige zinsbouw die voor jonge kinderen begrijpelijk is. Omdat het Papiamento nu nog in een beginfase van een officiële standaardisering verkeert was deze discussie tijdrovend en intensief. (...) Hoe blijf je zo dicht mogelijk bij de tekst en geef je toch de sfeer weer, zodanig dat het ook nog lekker leest? Op deze manier maak je wel heel diep kennis met de ideomatische karakteristieken van twee talen. Als Miep Diekmann “bons” schrijft, wordt dat in het Papiamento “bragadam”, want in het Papiamento vallen de dingen nu eenmaal anders! Joyce Perreira heeft inmiddels - medio 1986 - *Shon Karkó* volledig voor een uitgave in het najaar gereed gemaakt; Miep Diekmann voegde in de laatste druk een nieuw hoofdstuk toe dat nog vertaald moest worden. Aan *Het geheim van Dakki Parasol* werkt men

nu ook nog verder, maar dat is pas zeer gedeeltelijk klaar. Als dat voltooid is heeft de APA alle vier boekjes die Miep Diekmann in het begin van de jaren zestig in opdracht van de Antilliaanse Regering voor het Antilliaanse onderwijs schreef - de serie met de Papiamentstalige titel *Cu luz na man*, maar in het Nederlands geschreven - in de eigen taal voltooid: een symbolische weergave van de ontwikkeling naar een eigen Papiamentstalig onderwijssysteem, door middel van een uniek vertaalproject.'[1]

Arubaanse Debuten

Naast de genoemde in het Papiamento vertaalde kinderboeken van Miep Diekmann verschenen er enkele opvallende Arubaanse jeugdliteraire debuten die hieronder wat uitvoeriger worden voorgesteld.

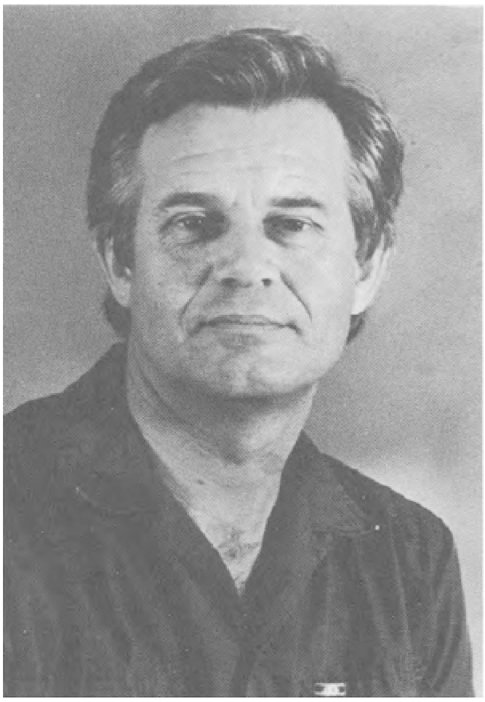
In 1984, als eerste publikatie van Charuba, debuteerde Desiree Correa (1953) met *Mosa's eiland*, een ontroerend en scherp getekend portret van de relatie tussen moeder en dochter in de Antilliaanse samenleving. Desiree Correa is lerares Spaans op St. Maarten (ze werkte met anderen aan een methode Spaans voor de basisschool) en vóór *Mosa's eiland* schreef ze een Spaans kinderboek *Elefina Elefanta* (1980), resultaat van een workshop in Caracas waar het verhaal door een Venezolaanse jury voor kinderliteratuur van Proyecto Interamericano de Literatura Infantil bekroond werd. Het verscheen als negende deel van *La voz del Maíz* en werd op Venezolaanse basisscholen verspreid. Verder leidde ze de kindertoneelgroep *Chi-ku-cha* waarmee ze jarenlang deelnam aan het Festival di Teatro Juvenil, het door het Cultureel Centrum Aruba georganiseerde jeugdtoneelfestival. Behalve de gebruikelijke opstellen op de Pedagogische Akademie had ze voor *Mosa's eiland* niets in het Nederlands geschreven.

Drie jaar geleden vertelde Desireee Correa aan Wim Rutgers over haar debuut: 'Het verhaal over Mosa bevat eigen persoonlijke ervaringen, maar gaat ook over wat ik van mijn leerlingen op de school waar ik lerares Spaans ben, hoor over hun leef- en denkwereld en hun situaties. *Mosa's eiland* gaat eigenlijk over het Caraïbisch gezinspatroon, over de rol van de centrale, dominerende moeder in het gezin. Op Aruba is de moeder veel belangrijker dan de vader. De laatste brengt wel geld in en is in naam wel machtig in huis, sterk, streng en soms zelfs tiranniek, maar de kinderen hebben meer contact met de moeder (of de grootmoeder). Haar "nee" is "nee"; zij bepaalt wat er gebeurt, maar zij is ook de vertrouwensfiguur bij wie alle problemen terechtkomen. Zij geeft raad en troost; zij is centrum en spil om wie het gezinsleven draait.

Ik heb geprobeerd om direct herkenbare elementen in mijn verhaal te verwerken, specifiek Arubaanse uitdruk-

kingen en iets van onze folklore en tradities, die toch weer anders zijn dan op Bonaire en Curaçao. Ik wilde realistisch blijven; wat me het meeste bevalt, achteraf, is de eerlijkheid waarmee ik *Mosa's eiland* geschreven heb. *Mosa's eiland* gaat over het eiland Aruba, maar je kunt de titel ook symbolisch interpreteren: het eiland als beeld van isolement. Door haar ervaringen komt Mosa terecht op een "eilandje van eenzaamheid". "Mosa" betekent "meisje" en draagt zo de idee uit dat niet alleen ervaringen van één individu beschreven worden, maar ook van opgroeiende meisjes in het algemeen. Maar het is niet een typisch meisjesboek geworden, ondanks de vrouwelijke hoofdfiguur. De gezinssituatie die ik beschrijf is net zo goed een probleem voor jongens.'[2.]

Mosa en haar zusje Milva verschillen veel van elkaar. Ze blijven, als moeder wegloopt, bij hun vader wonen en lijden onder zijn strenge opvoeding, Mosa meer dan de vooral op uiterlijkheden gefixeerde Milva. Mosa reageert zich af door steeds meer te eten en te snoepen, en zichzelf in een zelfgekozen isolement af te sluiten van haar omgeving. Als moeder terugkomt naar Aruba en bij oma gaat wonen wordt de scheiding een feit. Mosa en Milva lopen weg en trekken bij de twee vrouwen in. Mosa denkt dat het vanaf nu wel goed zal gaan, maar dat valt tegen. Moeders relatie met een vriend mislukt en ze heeft het financieel moeilijk zodat Mosa - omdat ze ooit de belofte heeft gedaan haar moeder altijd te zullen helpen - bijspringt met het weinige dat ze aan spaargeld heeft of met een vakantiebaantje verdient. Moeder gaat het vanzelfsprekend vinden dat Mosa voor haar zorgt, ook financieel als vader de alimentatie stopt en Mosa naast haar school allerlei bijbaantjes heeft, zoals oma het vanzelfsprekend vindt dat háár dochter voor haar zorgt.



Wim Rutgers

Nee, schudt maar niet van nee. Want jij wil mij voor jou alleen hebben... dat ik voor eeuwig voor je blijf zorgen... een eigen leven mag ik niet eens

> hebben... nee, voor jou alleen moet ik leven... zo zijn alle moeders op de Antillen... hun dochters zijn hun ouderdomspensioen. (blz. 87-88)

Mosa zit verstrikt in een tradioneel rollenpatroon, wil de moeder-kind relatie verbreken en voor haar onafhankelijkheid kiezen, maar het lukt haar niet. Ze sluit zich steeds verder af van haar omgeving, gesymboliseerd door een steen in de tuin waarop ze vaak gaat zitten als ze alleen wil zijn:

> Hier wilde ik altijd blijven. Een muur om me heen. Een eilandje voor mij alleen. Niemand zou bij me kunnen komen. En ik zou naar niemand toegaan. (blz. 64)

De ontwikkeling van Mosa, van haar elfde tot ongeveer haar zeventiende jaar, verloopt moeizaam, conflictueus en in eenzaamheid. Volwassenen tonen weinig begrip voor opgroeiende kinderen, zeker niet voor hen die zich niet onmiddellijk wensen te voegen naar de traditioneel klaarliggende denk- en gedragspatronen. Zo moet Mosa alles wat te maken heeft met lichamelijkheid en seksualiteit zelf maar uitzoeken, ze praat zichzelf schuldgevoelens aan en merkt dat ze keer op keer botst met een omgeving die haar in de steek laat. Maar ondanks het feit dat ze veel teleurstellingen ervaart en steeds opnieuw voor haar eigen menig moet knokken, ziet ze scherp wat haar positie is en waaróm die zo en niet anders is. Ze kan er alléén echter weinig aan veranderen. *Mosa's eiland* is vanuit het ik-perspectief geschreven zodat de lezer direct bij de ervaringen van Mosa betrokken wordt, maar er zitten in het verhaal zowel tijd- als perspectiefwisselingen die een nauwlettende leeshouding vragen. Door de vele flash-backs en het gehanteerde montage-principe krijgt het boek een snel-filmisch karakter met vele wisselende scènes en ook dat vraagt tijdens het lezen optimale aandacht. Maar wie daar eenmaal aan gewend is ervaart dat de fragmentarische opbouw gedragen wordt door een cyclische structuur en zeer functioneel is. Verleden en heden worden daardoor steeds sterker, met Mosa als samenbindende persoonlijkheid, op elkaar betrokken.

Naast Mosa heeft Desiree Correa de moeder Sarita het duidelijkst uitgewerkt. Oma Chana, vader Carlos en Milva komen op het tweede plan en zijn meer geschetst als personages die Mosa's ontwikkeling scherpere contouren verlenen. De rest van de bijfiguren, zoals moeders vriend George of Mosa's schoolkennis Mirto, blijven schematisch.

Ondanks het bepaald niet luchtige onderwerp is *Mosa's eiland* door de gehanteerde schrijftechniek, de vlotte, zeer direct stijl die dicht tegen de spreektaal aanleunt en de humoristische wendingen en dubbele bodems waarmee de tekst soms is gelardeerd, bepaald geen zwaar boek geworden. Zeker, het is een serieus verhaal dat door Desiree Correa verteld wordt, maar een dat de lezer ernstig neemt

en een literaire vormgeving hanteert die voor een debuut opmerkelijk krachtig en eigentijds in. Charuba had zich geen beter debuut kunnen wensen.

Inmiddels werkt Desiree Correa aan een tweede boek, dat net als *Mosa's eiland* eerst in het Nederlands wordt geschreven, waarna een Papiamentse vertaling volgt. ‘Het thema is al aanwezig. Het boek zal gaan over de eigen identiteit, in verband met de status aparte van Aruba per 1 januari 1986: Wie ben ik? Wat ben ik? Ik houd van mijn eiland en wat gaat er nu gebeuren? Veel ex-leerlingen zeggen tegen me: “Juf, ik weet het niet, wat gaat er met ons gebeuren?” Dat wil ik behandelen. Ik doe zo een heel zakelijke keuze om tot een onderwerp te komen, dat volgens mij van maatschappelijk belang is.’[3.]

In 1985 publiceerde Charuba een tweede jeugdliterair debuut: *Warwind* van Josette Daal (1956), een qua onderwerp en stijl héel ander boek dan *Mosa's eiland*, maar daarom niet minder interessant.

Josette Daal studeerde voor onderwijzeres aan de APA waar zij in de vertaalgroep van examinandi zat die als taak vanuit de lessen Papiamento en Nederlands *Nildo en de maan* van Miep Diekmann vertaalde. Ze geeft les op verschillende scholen in San Nicolas en verwerkte in haar eerste boek, bedoeld voor de hoogste klassen van het basisonderwijs, haar ervaringen als onderwijzeres. *Warwind* gaat over een groep kinderen uit de zesde klas van een basisschool in San Nicolas, die in de loop van het jaar een nieuwe onderwijzeres krijgt zodat het schoolhoofd ambulante werkzaamheden kan gaan verrichten. Aanvankelijk loopt de confrontatie tussen de kinderen en de nieuwe juf, die nogal klein van stuk is en nauwelijks boven de opgeschoten leerlingen uitkomt, wat moeizaam, maar gaandeweg ontdekt de klas dat ze over bepaalde geheime krachten beschikt, die vooral actief worden als de warwind, dat wil zeggen de ‘biento di quarisma’, de harde en plotselinge wind die gewoonlijk in de weken voor Pasen het eiland binnenvalt, ramen en deuren doet klepperen en rammelen. *Jufjum*, zoals de juf naar aanleiding van het in de klas geliefde kauwgom bubbeljum genoemd wordt, krijgt dan een wat glazige blik in haar ogen en er gebeuren rare, onvoorspelbare dingen die vijf dagen lang het leven van de kinderen, èn van vele anderen op Aruba, tot een fantastische belevenis maken. Drie elementen maken het boek de moeite waard. Op de eerste plaats bevat het verhaal alleraardigste portretten van heel verschillende kinderen die een grote mate van herkenbaarheid hebben. Jessica bijvoorbeeld, het altoos roddelende maar keurig gekapte en geklede meisje uit een al even keurig milieu, en Sharon, haar tegenpool, brutaal, slordig en eigengereid, die overigens gaandeweg het boek steeds verder naar elkaar toegroeien, dank zij een wel zeer effectieve ingreep van Jufjum. Verder de bange, verlegen, teruggetrokken Amy, die tijdens een merkwaardige gebeurtenis haar schroom bijna zonder het zelf te merken aflegt en vol vuur en betrokkenheid de vervuiling van de olieraffinaderij ter sprake brengt. Of Ricardo, de softbalspeler die zijn onzekerheid tracht te verbergen door een bijna maniakaal houvast aan zijn handschoen, en diens moeizame relatie met zijn op Venezuela werkende vader. En tenslotte Khing, de kleine, snelle leerling van Chinese afkomst die aan zijn medeleerlingen om eten moet vragen omdat hij weer eens zonder brood naar school gestuurd is. Daal stelt ze met liefde en aandacht aan de lezer voor en geeft via hun denken en handelen licht kritisch en met een ironische ondertoon commentaar op sociale toestanden op het eiland, maar zet de kinderen toch vooral als levendige karakters neer.

Op de tweede plaats geeft *Warwind* op een lichtvoetige wijze een beeld van de veranderingen in het onderwijs van de laatste jaren. Jufjum vertegenwoordigt een nieuwe stijl van lesgeven: met grote aandacht en niet te vergeten een flinke dosis humor gaat ze om met de verschillende kinderen en verbindt ze in haar manier van onderwijzen de inhoud van het onderwijs en de Arubaanse realiteit. Dat heeft tot gevolg dat haar sociaal-geïntegreerde wijze van doceren komt te staan, op een enigszins karikaturale wijze, dat wel, tegenover de meer autoritaire, op tradities gebaseerde stijl van bijvoorbeeld mevrouw Schaarbaai, het hoofd van de school, en van meneer Kruis, die in het aangrenzende klaslokaal nogal eens last heeft van het rumoer en de onrust in de klas van Jufjum. Het bezoek van een inspecteur weet Daal handig te gebruiken als een aanleiding om op geestige wijze de schoolse hiërarchie onderuit te halen. Niet alleen wat pedagogische, of misschien moet ik zeggen anti-pedagogische opvattingen betreft, maar ook in haar praktische manier van doen lijkt Jufjum op een boeiende vrouwelijke variant van Guus Kuijers Meester Cowboy uit *Op je kop in de prullebak* uit de Madelief-reeks.

Josette Daal

En tenslotte is *Warwind* interessant omdat de schrijfster door de toverachtige ingrepen van Jufjum een aantal gebeurtenissen die voor velen zeer herkenbaar zijn ook letterlijk boven de realiteit uittilt zonder het contact met de werkelijkheid te verliezen. Die combinatie van fantasie en dagelijkse, zowel kleine als grote problematieken, levert een speels verhaalgegeven op dat wonderwel past bij het karakter van Jufjum, die als een kleine, maar ingrijpende warwind de werkelijkheid van haar schoolklas op z'n kop zet, zodat er aan vastgeroeste principes gerammeld wordt en je overal vooroordelen hoort klepperen. *Warwind* bevat veel dialoog, ook zogenaamd ‘kale’ of toneeldialoog, een vlotte gelijkmatige stijl en aansprekend taalgebruik. De gehanteerde spanningsopbouw voert de lezer rap naar het eind van het boek als de kinderen in een soort gigantische kauwgomballen over het eiland Aruba zweven en de nodige paniek veroorzaken. Maar het verhaal eindigt zeer realistisch met de terugkomst van Ricardo's vader uit Venezuela.

Josette Daal: ‘Ik heb tussen de regels door veel werkelijkheid gestopt. Je kunt er denk ik een heleboel uithalen, als je dat wil. Maar ik houd er vooral van om te fantaseren. Dat heb ik gedaan met die fantastische gebeurtenissen, die een geheim tussen de klas en de juf zijn. Serieus is dan wel weer dat ik laat zien hoe door een geraffineerde gebeurtenis al ontzettend snel de wildste geruchten als waar gebeurd besproken worden, van Oranjestad tot in San-Nicolas toe! Ik heb de figuren van mijn boek gemaakt uit een combinatie van kinderen die ik op de verschillende scholen in de klas had. Als je les geeft, zie je veel leuke dingen die je eigenlijk op moet schrijven. Ik vind het ontzettend leuk in San Nicolas te werken. Bij Sharon heb ik van twee kinderen één gemaakt, maar eigenlijk zijn ze allemaal een combinatie van de kinderen in de klassen en mijn fantasie. Zo'n Amy bijvoorbeeld, zo'n bangerdje, die zat echt in mijn klas. Of de kinderen zichzelf zullen herkennen? Ik denk van wel. Zo'n Jessica-figuur zit er ook vaak in de klas: een keurig kind uit een gegoed milieu aan wie je merkt dat ze zich tussen andere kinderen niet helemaal thuis voelt. Maar aan de andere kant heb ik ook weer veel gefantaseerd, zoals Ricardo en Khing en de verhouding tot hun vaders.’[4.]

Warwind is een dubbeldebuut: Giolina Henriquez (1958), die in 1981 in Amerika afstudeerde aan de Rhode Island School of Design en sindsdien tentoonstellingen had in Rhode Island, Amsterdam, Caracas en Aruba, illustreerde voor het eerst een kinderboek. De realistische tekeningen, met de nadruk op de personages en niet op de omgeving, getuigen van grote technische vaardigheid en sluiten goed aan op het verhaal van Josette Daal.

Giolina Henriquez maakte ook de tekeningen voor Frances Kelly's verhalenbundel *Wi-ki-ki-ri-ki-ki* (1986) in dezelfde knappe stijl, waarbij ze gebruik maakte van een pointillistische techniek van vervagende minuscule puntjes, die echter verrassend scherpe illustraties opleverde van, in dit geval, dierportretten.

Frances Kelly (1946) studeerde aan de Arubaanse Pedagogische Akademie, haalde haar volledige bevoegdheid in Nijmegen en is sinds 1968 werkzaam als onderwijzeres in het buitengewoon onderwijs op Aruba. Ze schreef de bij Charuba uitgekomen bundel verhalen *Wi-ki-ki-ri-ki-ki* zowel in een Papiamentse versie als in een Nederlandse bewerking. De verzameling, bedoeld voor lezers vanaf de hoogste klassen van het basisonderwijs, bestaat uit tien gevarieerde fabels waarin allerlei

dieren, zoals de mier, de uil, de kip, de slang, de haan, de zandhaai en de schildpad in hun natuurlijke omgeving door de schrijfster van menselijke hebbelijk- en eigenaardigheden worden voorzien. Ze brengt hen in herkenbare conflictsituaties waardoor er een verrassende kijk ontstaat op het Arubaanse sociale en culturele leven. Gewoonten, gebruiken, tradities en folkloristische elementen worden gebruikt als stoffering voor licht moralistische vertellingen die vooral opvallen door een rake typering van de hoofdfiguren, veel wisselende gebeurtenissen, een spannende verhaaldynamiek en een relativerende humor waarmee Frances Kelly diverse menselijke en maatschappelijke verschijnselen op de korrel neemt.

Een voorbeeld is het verhaal ‘Hier en dáár’, over Mier, egoïstisch en lui, die het vertikt even ijverig met van alles rond te slepen als de rest van de nestbevolking dat dag in dag uit doet. Bang dat zijn ergerlijke voorbeeld navolging zal krijgen vinden de mieren dat hij een lesje moet leren, en ze werken een idee uit dat Miers ledigheid effectief moet bestrijden. Dat gebeurt ook, maar Kelly laat het verhaal niet zo voorspelbaar en moralistisch eindigen als je even vermoedt. Ze heeft nog een verrassing in petto: luie Mier gaat in de tegenaanval, en doet dat met veel inzet, geslepenheid en activiteit... Leuk is ook in dit verhaal het terloops op de hak nemen van de zich snel verspreidende roddel dat mooi in het verhaal is verwerkt. Kelly's verhalen bevatten, voor wie dat wil, meer extra's en dubbele bodems en dat maakt het lezen ervan tot een genoegen; bovendien wordt de Nederlandse lezer op een aangename wijze een kijkje gegund op de Arubaanse mentaliteit en maatschappij. In opzet en uitwerking lijkt *Wi-ki-ki-ri-ki-ki* wel wat op de bundel verhalen van Sonia Garmers die met *Ieder diertje z'n pleziertje* een Curaçaose variant van dierenfabels schreef. *Wi-ki-ki-ri-ki-ki* is de eerste Arubaanse verzameling dierenfabels die in de Papiamentse versie een belangrijke bijdrage kan leveren aan de opbouw van een serie leesboeken voor in en buiten het Arubaanse onderwijs gebaseerd op de eigen culturele tradities en sociale werkelijkheid. De Nederlandse bewerking bevat enkele toevoegingen, korte nadere omschrijvingen en wordt besloten met een verklarende woordenlijst.

Behalve deze drie debuten van Arubaanse schrijfsters die aan de basis staan van de ontwikkeling van een eigen jeugdliteratuur, publiceerde Charuba meer werken die de moeite waard zijn. Zo verscheen van Ted Schouten het boek *Boy; een Antilliaanse jongen in het Nederlands verzet*, een met veel foto's geïllustreerde documentaire biografie van Boy Ecury (1922-1944) die door de Duitsers op de Waalsdorpervlakte werd geëxecuteerd omdat hij deel uitmaakte van het Nederlandse verzet. Boy Ecury, een in Nederland studerende Arubaan, was een

overtuigd verzetsstrijder die lid was van de KP, de knokploegen, die sabotageactiviteiten tegen de Duitsers ondernamen. Ted Schouten maakte over zijn oom Boy Ecury een tv-documentaire op basis waarvan dit boek is ontstaan. Het is een ingehouden, nuchter, maar boeiend relaas van een zoektocht naar het leven van een Arubaanse jongen die zijn leven gaf voor de vrijheid van Nederland. Het boek is aangevuld met een foto-hoofdstuk waardoor de geschiedenis ook in beelden wordt verteld. Belangrijk zowel voor de Nederlandse jeugdliteratuur als voor die van de Antillen is het werk van Wim Rutgers, literair recensent van het dagblad Amigoe en leraar Nederlands aan het Colegio Arubano op Aruba, die in korte tijd veel publiceerde over Caraïbische literatuur voor volwassenen en jongeren. In 1984 verscheen van hem *De Caraïbische jeugdboeken van Miep Diekmann*, door hemzelf een *leesverslag* genoemd, een ook voor de geschiedenis van de Nederlandse jeugdliteratuur belangwekkende literaire analyse van tien jeugdromans. Daarnaast verscheen van hem een bundel essays over Nederlandstalige Caraïbische literatuur *Dubbeltje lezen stuivertje schrijven* (1986), waarin hij Surinaamse en Antilliaanse auteurs als Albert Helman, Bea Vianen, Edgar Cairo, Cola Debrot, Luc Tournier, Boeli van Leeuwen, Tip Marugg en Frank Martinus Arion en hun werk binnen de Caraïbische literaire traditie aan een nader onderzoek onderwerpt.

Charuba heeft meer op stapel staan voor de komende tijd: een bundel kinderliedjes van de bekende componist Eddy Bennett, die Arubaanse liedjes in de trant van *Kinderen voor kinderen* schrijft; nieuwe jeugdromans van Desiree Correa, Josette Daal en Frances Kelly; en opnieuw een bundel opstellen en interviews van Wim Rutgers, deze keer over Caraïbische jeugdliteratuur, die onder de titel *Bondia; met wie schrijf ik* in 1987 zal worden gepubliceerd.

Coachen

Als geen ander Nederlands auteur is Miep Diekmann verbonden met de Antilliaanse jeugdliteratuur. Maar niet alleen daarmee; ze heeft zich altijd sterk gemaakt voor een jeugdliteratuur die verder kijkt dan de nationale neus lang is, en relaties aanknoopt met andere landen, andere culturen. Haar, wat je zou kunnen noemen, bi-culturele achtergrond heeft daar zeker veel mee te maken, en de inzet voor het bekendmaken in Nederland van bijvoorbeeld de Tsjechische jeugdboeken heeft tot vele, ook bekroonde, activiteiten geleid. De emancipatie van de internationale jeugdliteratuur heeft, al jarenlang, haar niet te stuiten energieke belangstelling, en gebruikmakend van haar bekendheid treedt ze een gedeelte van het jaar op als een soort reizende literaire ambassadrice die op congressen en symposia haar ideeën uitdraagt en vruchtbare contacten legt tussen schrijvers onderling en tussen schrijvers en uitgevers.[5]

Doordat ze de Antilliaanse werkelijkheid zeer goed kent wist ze dat het initiatief van Alice van Romondt om een eigen Arubaanse uitgeverij te beginnen omzichtig moest worden aangepakt, omdat anders de kans levensgroot zou zijn dat wat oorspronkelijk bedoeld was als steun aan jonge auteurs vermalen dreigde te worden tussen andere dan jeugdliteraire belangen. En zoals ze eerder op Curaçao Diana Lebacs en Sonia Garmers begeleidde bij het schrijven van hun eerste boeken, zo stelt

ze ook nu - op verzoek van de auteurs zelf - haar kennis en ervaring via het coachen van het schrijfproces in dienst van de ontwikkeling van de Arubaanse jeugdliteratuur.

Miep Diekmann: 'Je kunt zeggen dat, hoewel we het initiatief van Charuba zo lang mogelijk geheim hadden gehouden om de politiek niet de kans te geven er mooi weer mee te spelen, de nieuwe, onafhankelijke uitgeverij toch ook een politiek feit is. Dat enigszins paradoxale gegeven komt voort uit de omstandigheden dat op de Antillen politiek en commercie dusdanig met elkaar verweven zijn dat de media, kranten, radio, televisie, kortom de hele zogenaamde vrije pers, gesponsord is. Om het scherp te stellen: of je geld voor bepaalde initiatieven krijgt, bijvoorbeeld voor een nieuwe uitgeverij, hangt af van je politiek stemgedrag. Schrijvers, zeker beginnende schrijvers, zijn met handen en voeten gebonden aan deze media. Wil een auteur bijvoorbeeld een bundel uitgeven dan is er geen andere weg dan bij het politieke bestuurscollege je hand op te houden, of naar Nederland te gaan en daar bij de *Sticusa* aan te kloppen. Ik beschouw dat als een vorm van patronage, waarbij de auteur in feite nooit echt vrij is om te zeggen wat hij of zij wil. Daarom is het van meet af aan voor ons allemaal belangrijk geweest dat Charuba een onafhankelijk project zou zijn, juist om de auteurs vrij te laten zijn, ze in de gelegenheid te stellen een eigen stem te ontwikkelen. Het feit dat ik me inzet voor Charuba en op de vraag van auteurs om hen te coachen inga, heeft dáár mee te maken. *Freedom of speech*, het stem geven aan hen die tot nu toe hebben moeten zwijgen, dat zit er duidelijk achter. En dat is ook de drijfveer van de auteurs die op Aruba een begin willen maken met boeken die geënt zijn op hun eigen werkelijkheid. Ze willen zelf knokken. Daarom hebben we eerst tijd en aandacht gegeven aan de formatie van een groep schrijvers en zijn we met Charuba pas in de openbaarheid gekomen met de publikatie van de eerste jeugdroman van Desiree Correa.'

Wat opvalt, en niet alleen bij de tot nu toe verschenen jeugdboeken van Charuba maar ook bij de overige Antilliaanse jeugdliteratuur, is dat het vooral vrouwen zijn die zijn gaan schrijven en zich sterk maken voor boeken die gebaseerd zijn op de eigen sociale en culturele werkelijkheid. Hoewel het zeker niet zo is dat mannen geen interesse hebben, die is duidelijk in ontwikkeling en er zullen de komende jaren mannelijke auteurs debuteren, nemen op dit moment vrouwen het voortouw ondanks vaak bepaald niet geringe moeilijkheden die samenhangen met hun specifieke positie in de Antilliaanse maatschappij.

Miep Diekmann: 'Vrouwen hebben het als schrijfster dubbel moeilijk omdat ze naast een baan, meestal in het onderwijs, vaak ook nog een gezin hebben, zodat er weinig tijd overblijft om te kunnen schrijven. Mijn ervaring is dat ze zich scherp van deze positie bewust zijn. Maar als ze de keuze hebben gemaakt te willen schrijven, ont-

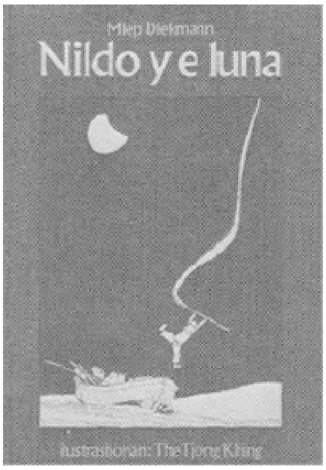
plooien ze een grote mate van inzet waar ik bewondering voor heb. Ze weten van doorzetten, omdat ze inzien dat tijd en rust om te kunnen schrijven te maken heeft met hun sociale positie in een nog altijd door mannen gedomineerde maatschappij. Het probleem waar zij als auteur mee te maken hebben is ook nog eens dat mannen niet zo vaak iets zullen aannemen van een vrouw, en alhoewel er op dat gebied ook duidelijk tekenen van verandering zijn, is het schrijven, het uitkomen voor je eigen mening, de weerslag van een niet meer te stuiten emancipatieproces.

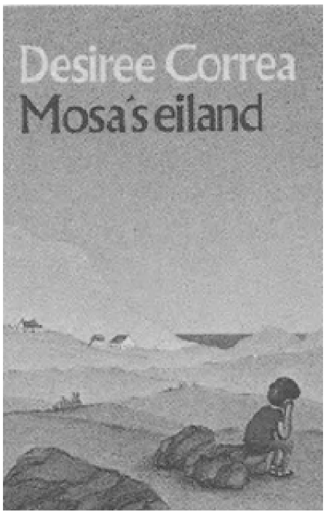
Het ontstaan van *Mosa's eiland* van Desiree Correa is in dit verband een duidelijk voorbeeld. Ze heeft het aangedurfd om de rol van de moeder in het Caraïbisch gebied ter discussie te stellen. Die is nog altijd heilig, de moeder is de koningin, en de dochters lijden daaronder. Het schrijven en herschrijven van het boek heeft veel pijn en moeite gekost, en is ontstaan dank zij veel praten, zelfonderzoek, doorzettingsvermogen, durf, moed. Dat maakt ook de eerste fase van het coachen uit: praten en opnieuw praten, waarbij het boek gedeeltelijk in een eerste versie op de band ontstaat met alle emotionaliteit van de directe persoonlijke beleving van dien. Het is het zoeken naar een eigen stem, een eigen stijl. En dat is van fundamenteel belang want dat betekent ook de binding met het jonge lezerspubliek. Na publikatie van *Mosa's eiland* heeft Desiree Correa veel reacties gekregen, onder andere van leerlingen die haar vertellen dat ze zichzelf in het boek terugvinden, dat ze de problematiek tussen moeder en dochter aan den lijve meemaken, dat ze het waarderen dat er eindelijk over geschreven wordt zoals het is. Op deze manier betekent de eigen stem van de auteur ook het stem geven aan de gevoelens en verlangens van een nieuwe generatie, die zichzelf ondersteunt weet doordat wat tot nu toe als particulier werd ervaren, algemeen wordt gemaakt.

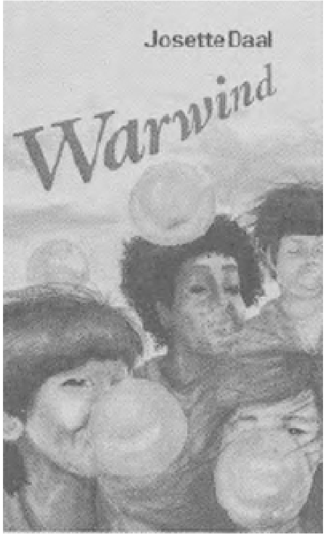
Daar komt bij dat coachen van vrouwelijke auteurs behalve een individueel emancipatieproces ook een fase in de ontwikkeling van hen als groep is. En ook dat is van groot belang voor de toekomst. Bij het coachen van vrouwelijke auteurs loop ik tegen een algemeen probleem op, dat vrijwel alle schrijfsters uit Derde Wereld-landen kennen. Op het moment dat zij eerlijk schrijven over hun situatie, over hoe zij de werkelijkheid ervaren, lopen ze een grote kans de eigen bevolking tegen zich te krijgen die zich verzet tegen verandering en vernieuwing. Ik merk het nu weer bij de ontvangst van de boeken van Desiree Correa en Josette Daal, niet alleen op Aruba overigens maar ook in Nederland[6]. Niet iedereen is er gelukkig mee omdat de boeken onderwerpen beschrijven die diep ingrijpen in situaties die historisch zo gegroeid zijn en in verstarring vastliggen. Sonia Garmers heeft dat op Curaçao ook ervaren. Die reactie op jonge auteurs is vaak: wees niet zo kritisch, want er wordt toch al zoveel op ons gescholden, bijvoorbeeld vanuit Nederland, waarom dan kritiek van onze eigen mensen? Maar, en ik moet zeggen gelukkig, de jonge auteurs trekken zich daar over het algemeen weinig van aan, en terecht. Zij kiezen voor een ander standpunt en zeggen: als wij onze onafhankelijkheid werkelijk waard willen zijn, dan moeten we ook zelfkritiek kunnen hebben.

De tweede fase van het coachen bestaat uit de meer vakmatige begeleiding, gericht op het literaire werkproces bij het vormgeven van wat in de eerste fase, vaak op de band en door middel van veel praten, naar boven is gekomen. Het belangrijkste aspect daarbij is de compositie, de literaire structuur, de verhaalopbouw. Daarover heb ik veel discussies. Hoe bouw je een verhaal op een goede manier op? Welke lijnen zet je op welke wijze uit, hoe ontwikkelen die zich in de loop van het verhaal met welke

dwarsverbindingen, en wat ben je van plan daar aan het einde mee te doen? Op welke manier laat je verschillende situaties in elkaar overlopen? Werk je lineair of kies je voor een meer fragmentarische, eventueel zelfs montageachtige structuur, met tijd- en perspectiefwisselingen? Welke karakters spelen een hoofdrol en hoe ontwikkelen die zich naar welk punt? Meestal werk ik aan de hand van een schema dat samen met de auteur wordt opgezet en de basis vomt van waaruit een eerste versie wordt geschreven. Ik heb ervaren, bij mijn eigen werk en tijdens het coachen, dat het gebruik van een schema belangrijk is omdat anders het gevaar te groot is dat je het houvast verliest en binnen de kortst mogelijke tijd alle kanten op schrijft. Dat leidt tot wartaal, onduidelijkheden, herhalingen, gebrek aan structuur. En dat is dodelijk.







Wanneer via een dergelijk schema een eerste versie van het boek, of een gedeelte daarvan, af is, wordt alles doorgenomen, bediscussieeerd, en op basis daarvan wordt het

schema eventueel bijgesteld. Mijn rol daarbij is die van informante; ik geef vakinformatie, ik bevraag, bekritiseer, help beslissingen nemen, wijs op de noodzaak van het nemen van keuzen, geef nieuwe mogelijkheden aan.' Deze manier van coachen, die neerkomt op enerzijds persoonlijke ondersteuning en kritische solidariteit, anderzijds op vaktechnische begeleiding, overdracht van kennis en ervaringen, is weinig gebruikelijk. Miep Diekmann doet het al zo'n vijftien jaar met volle inzet, plezier en bewonderenswaardig vakmanschap. In haar eentje vertegenwoordigt ze zo langzamerhand een enorme schat aan praktische inzichten en vaardigheden, en ze wil niets liever dan die overdragen aan enthousiaste mensen die de jeugdliteratuur, met de nadruk op *literatuur*, vakmatig verder willen ontwikkelen. *Miep Diekmann*: 'Ik word ook een dagje ouder, ik heb het eeuwige leven niet, en ik kan niet meer over van alles schrijven, laat een nieuwe, jonge generatie dat maar doen. Ik coach om mezelf overbodig te maken, om vergrijzing in het vak te voorkomen. Ik ga steeds meer activiteiten overdragen die door jongeren kunnen worden gedaan. Zo ben ik in Nederland gestopt met de verhaaltjes over *Hannes en Kaatje* voor het NCRV-programma *Kletsmajoor*, die zijn overgenomen door Rindert Kromhout. En omdat ik beperkt ben in tijd en energie, en de Nederlandse jeugdliteratuur relatief gezien toch in een behoorlijke bevoorrechte positie verkeert, kies ik er nu vooral voor veel aandacht te besteden aan de jonge Arubaanse generatie auteurs, onder andere door het tweede boek van Desiree Correa, Josette Daal en Frances Kelly te begeleiden. Als zij erin slagen af te maken wat nu in schema op papier staat of in eerste versie al geschreven is, komen er drie nieuwe Arubaanse jeugdboeken bij, die hopelijk binnenkort door Charuba zullen worden gepubliceerd.'[7.]

Enige literatuur over Antilliaanse jeugdboeken

1. Miep Diekmann, '*Een uitputtingsslag met boze feeën*; in: BZZLLETIN 5, oktober 1976, blz. 13-16.
2. R.A. Römer (red), *Cultureel mozaïek van de Nederlandse Antillen;* De Walburg Pers, Zutphen, 1977.
3. M. Wijma, *Het jeugdboek en de Antillen*; in Levende Talen, 1978, nr. 334, blz. 268-280.
4. Peter van den Hoven, *Ik geloof niet in het ei van een haan*, gesprek met Sonia Garmers; in: *Achter de keukendeur*, zestien gesprekken over jeugdliteratuur; Bzztôh, Den Haag, 1980; blz. 118-142.
5. H. Bekkering, *De wereld van Sonia Garmers*; in: *Jan Campertprijzen* 1981; Bzztôh, Den Haag, 1981.
6. C. van der Burg, *Diana Lebacs; met zekere stappen het nieuwe leven tegemoet*; In: *Verkenningen op het gebied van de jeugdliteratuur*, XII, 1981, blz. 45-52.
7. Wim Rutgers, *Leopold/Charuba: Arubaanse kinder- en jeugdliteratuur;* Amigoe, 21-2-1984.
8. Christine Otten, *De kinderen van Aruba*; Vrij Nederland katern, 14-1-1984.
9. Jos de Roo, *Op Aruba heerst vitaal cultureel nationalisme;* Trouw, 19-7-1984.
10. Wim Rutgers, *Een dubbeldebuut op Aruba*, een juf die kan toveren; Amigoe, 20-9-1985.

11. Simone de Clercq, *Een frisse wind waait door de West*, de ontwikkeling van de Antilliaanse jeugdliteratuur; scriptie Nieuwe Nederlandse Letterkunde, Universiteit van Nijmegen, april 1986.
12. Zie verder ook: *Lexicon van de Jeugdliteratuur*; Samson/Wolters-Noordhoff, en *Documentatie auteurs en illustratoren van jeugdboeken*, NBLC, Dienst Boek en Jeugd.

Uitgaven van Leopold/Charuba 1984-1987

Miep Diekmann *Nildo en de maan (Nildo y e luna)*
Miep Diekmann *Jossy wordt een indiaan (Jossy ta bira Indjan)*
Miep Diekmann *Shon Karko (Shon Karkó)*
Desiree Correa *Mosa's eiland*
Josette Daal *Warwind*
Frances Kelly *Wi-ki-ki-ri-ki-ki*
Ted Schouten *Boy, een Antilliaanse jongen in het Nederlands verzet*
Wim Rutgers *De Caraïbische jeugdboeken van Miep Diekmann, een leesverslag*
Wim Rutgers *Dubbeltje lezen stuivertje schrijven, over Nederlandstalige Caraïbische literatuur*

Eindnoten:

1. Wim Rutgers, *Bondia; met wie schrijf ik.* Over Caraïbische jeugdliteratuur. Hoofdstuk 6, Drie Debutanten. Verschijnt in 1987 bij Leopold/Charuba.
2. Idem.
3. Idem.
4. Idem.
5. Zie ook: *Jeugdliteratuur over grenzen heen*, over vertalingen en coaching van auteurs; een gesprek met Miep Diekmann. In: Peter van den Hoven, *Achter de keukendeur*, zestien gesprekken over jeugdliteratuur; Bzztôh, Den Haag, 1980. Blz. 285-307.
6. Over de receptie van de debuten van Desiree Correa en Josette Daal in Nederland schrijf ik elders in dit nummer.
7. De gesprekken met Miep Diekmann en Liesbeth ten Houten had ik op 31-10-1986. In de uitwerking daarvan voor dit artikel maakte ik, met toestemming van Miep Diekmann, tevens gebruik van het *Literama*-programma van 12-3-1985, dat voor een groot gedeelte was gewijd aan het werk van Miep Diekmann en haar relatie met uitgeverij Charuba.

Lieke van Duin
Op zoek naar de synthese
Caraïbisch theater in Nederland

Al vele jaren wordt de Nederlandse cultuur - of liever gezegd: worden de Nederlandse culturen - verrijkt met de culturen van buitenlandse mensen die hier in de laatste kwart eeuw zijn komen werken en wonen.

De eerste theatergroep die op dit gebied naar buiten trad was het Surinaamse Bakuba dat in 1975, het jaar dat Suriname onafhankelijk werd, muziektheater begon te maken over onderwerpen als vooroordelen, discriminatie, junks en de situatie van Surinaamse vrouwen. Waar het welzijnswerk had gefaald in het wederzijds begrip kweken tussen Nederlanders en Surinamers moest de cultuur slagen, aldus Bakuba.

Culturele heroriëntatie

Sindsdien zijn de culturen van niet-Nederlandse mensen uit de beslotenheid van de eigen gemeenschap te voorschijn gekomen en hebben zich in hoog tempo ontwikkeld. Er kwamen cursussen en (voor-)opleidingen - zij het nog in een experimenteel stadium - van de grond, met name voor muziek en theater. Een groot aantal kunstenaars werkt professioneel, dwars door alle barrières heen die de Nederlandse culturele infrastructuur voor hen opwerpt. Daarbij gaat het al lang niet meer alleen om het wederzijds begrip kweken, maar krijgt de cultuur een belangrijke functie bij de culturele heroriëntatie, het hervinden van de eigen identiteit van mensen die ooit naar Nederland geëmigreerd zijn en zich zo sterk trachtten aan te passen dat ze nauwelijks meer wisten wie ze zelf zijn en uit welke culturele achtergrond ze voortkomen: ‘Die jonge acteurs bewégen niet eens meer Surinaams’, zei de Surinaamse schrijfster Thea Doelwijt toen ze vijf jaar geleden naar Nederland kwam om met de spelers van Gado-Tjo een theaterstuk te maken.

De laatste jaren gaat het bovendien nog om iets heel fundamenteels, namelijk om de verandering van de Nederlandse culturele wereld als zodanig, van een betrekkelijk homogene, in elk geval westers georiënteerde cultuur naar een cultuur met een wijdere horizon, die breder, meer mondiaal gericht is. Zo verandert het migranten-theater - om die vermaledijde term bij gebrek aan een adequatere nog maar een keer te gebruiken - het totaalbeeld van het Nederlandse theater ontegenzeglijk, ook al wordt het door de gevestigde theaterwereld hardnekkig genegeerd. Levende cultuur is veranderende cultuur.

Het gaat om het vak

Jaren geleden al deed het woord minderhedencultuur, of immigrantencultuur, zijn intrede. En als we ons dan bepalen tot het theater kreeg de term immigrantentheater de associaties mee van exotisch, muzikaal, beweeglijk, leerzaam en sympathiek, maar per definitie amateuristisch; het gaat over de problemen die minderheden hier hebben met discriminatie, slechte woningen en het invullen van formulieren, en het

wordt gespeeld in buurthuizen en achterafplekjes waar vooral de eigen parochie komt kijken.

Dit beeld, dat nog altijd bestaat, klopt van geen kant meer met de werkelijkheid. En de term immigrantentheater voldoet door de associaties die eraan kleven niet meer aan de huidige ontwikkelingen. 'Dat gedoe van immigranten, dat is verleden tijd, daar praten we al lang niet meer over. We hebben het hier over een vak, het theatervak!', riep de Surinaamse regisseur Henk Tjon tijdens het Stagedoor Colloquium van december 1984, dat op een Westeuropees niveau de discussie tussen allochtone theatermakers wilde systematiseren.

Na twaalf jaar theater, gemaakt door mensen uit culturele minderheden, is er voor Nederlandse begrippen een nieuwe theaterbeweging gegroeid die zo divers, zo mondiaal is dat die onmogelijk nog onder een bepaalde noemer - immigrantentheater, minderhedentheater, etnisch theater - te vangen is. En ook het Caraïbisch theater in Nederland, dat daarbinnen het verst ontwikkeld is, kenmerkt zich veeleer door heterogeniteit dan door homogeniteit. En niet alleen doordat 'Surinamers en Jamaicanen verschillen als Nederlanders en Engelsen', zoals de Amerikaanse regisseur Rufus Collins eens opmerkte, maar vooral simpelweg door het universele gegeven dat individuele kunstenaars nu eenmaal elk hun eigen artistieke visie en stijl hebben.

Broedplaats voor talent

Natuurlijk, er ontstaan nog steeds groepen die, al improviserend vanuit de eigen dagelijkse ervaringen met openlijk of verhuld racistische praktijken, amateuristisch immigrantentheater brengen. Het is belangrijk dat dat gebeurt, niet alleen omdat die groepen vaak integer te werk gaan en authentiek, ontroerend theater kunnen maken maar ook omdat ze een broedplaats voor talent vormen. Maar de tendens naar professionalisme - met of zonder Hollandse diploma's - heeft de laatste jaren krachtig doorgezet. Niet dat acteurs vanuit de minderheden nu ook toegang zouden hebben tot de gevestigde Nederlandse toneelgezelschappen; op een enkele uitzondering na blijft die deur stevig op slot. En dus blijven de langzamerhand tot een traditie geworden Stagedoor Festivals noodzakelijk. Stagedoor betekent immers artiesteningang, en een van de beweegredenen tot deze festivals was de gedachte dat zoveel mogelijk goede theaterkunstenaars vanuit de minderheden de reguliere Nederlandse

artiesteningangen in moeten kunnen.

foto E. Essambo

Als er eens een zwarte acteur in een Nederlandse speelfilm optreedt, is het nog bijna altijd als vooroordeel-bevestigend typetje zonder psychologische diepgang. Laat staan dat een zwarte acteur of actrice een hoofdrol zou krijgen in een Nederlandse film. *Desirée* en *Almacita di Desolato* van Felix de Rooy en Norman de Palm vormen een uitzondering, terwijl in omroepland de IKON pionierswerk verricht met series als *Screentest* en *De familie Wijntak* en door televisiebewerkingen van theaterstukken als *Egoli, stad van goud, haat en ellende* van de Zuidafrikaan Matsemela Manaka, in de regie van Henk Tjon. Maar als er nu een Nederlandse Whoopi Goldberg zou opstaan, betwijfel ik ten zeerste of ze de kans zou krijgen een hoofdrol te spelen in een speelfilm. Ze zijn er, de zwarte actrices die het kunnen, zoals Helen Kamperveen, die onlangs nog een prachtige, van gekte zinderende Blanche speelde in Tennessee Williams' *Tramlijn Begeerte*, of Gerda Havertong, die regelmatig in *Sesamstraat* te zien is. Gerda Havertong, ironisch: ‘Op de een of andere manier ben ik de laatste jaren gepromoveerd tot professioneel actrice. Maar dan wel allochtoon! Ik moet altijd Surinaamse vrouwen uitbeelden, want dan kan ik zo authentiek mezelf zijn. Voel je? Dat zit in me, zegt men, daar zou ik dus niet voor hoeven repeteren. Op die manier kan ik nooit op een volwaardig level komen. Alweer een hok voor ons. Ik wil daar uit! Ik wil infiltreren in de Nederlandse theaterwereld. Migrantentheater is voor mij tijdelijk theater.’ En de uit Curaçao afkomstige actrice Fridi Martina, die samen met de schilderes Marga Adama ‘Adama Art Studio’ vormt en na jaren stug volhouden, zonder veel erkenning en subsidie, onlangs het kapitale pand ‘Villa Baranka’ heeft geopend als centrum voor interculturele kunst in de ruimste betekenis van het woord: ‘Toen we ons aanmeldden als kunstenares werd zowel bij de gemeente als bij het Rijk gezegd: “Jullie zijn geen kunstenaars, jullie zijn minderheid”. Ze hadden net gedefinieerd wat minderhedentheater was: met een ketting om je nek of je enkel roepen: “Jullie klote Nederlanders, geef terug wat jullie ons hebben afgenomen!” Daar krijg je tonnen voor. Maar wij zeiden heel naïef: “Nou nee, wij zijn toch eigenlijk kunstenaars. In 1972 heb ik al dat soort theater gemaakt, u verwacht toch niet dat ik tien jaar later precies hetzelfde doe?’ Ik had gehoopt dat ze ons vakmatig serieus

zouden nemen, maar de commissie Allochtone Groepen van de Amsterdamse Kunstraad dacht dat we ons zouden vertillen aan dit project en gaf een negatief advies aan de wethouder Kunstzaken. Uiteindelijk kregen we wel geld voor de huur van dit pand, maar niet voor de verbouwing, terwijl het één grote puinhoop was. Daarom hebben we er maar zelf geld in gestoken en besloten om het terug te verdienen door ruimtes te verhuren,

schilderijen te verkopen en een horeca-voorziening te starten.'

Een aantal buitenlandse Kunstenaars is in Nederland komen werken - nota bene soms speciaal aangetrokken om het ontluikende niet-westers theater hier kwalitatief op een hoger plan te brengen - mensen, die in eigen land gewoon professionele kunstenaars zijn, maar hier in de hoek van het migrantentheater geduwd worden. Een hoekje - of hokje - dat niet voor vol wordt aangezien. Het is geen kunst, maar cultuur. En volgens de onuitroeibare clichés dient een dergelijke cultuur exotisch te zijn, folkloristisch en amateuristisch.

Etnocentrisme

Vergeleken met een continent als Afrika is Nederland maar een speldeknop. Het getuigt dan ook van een bekrompen etnocentrisme - met Nederland als waardebepalend centrum - om al het theater dat niet van blank-Nederlandse oorsprong is op één hoop, migrantentheater, te vegen.

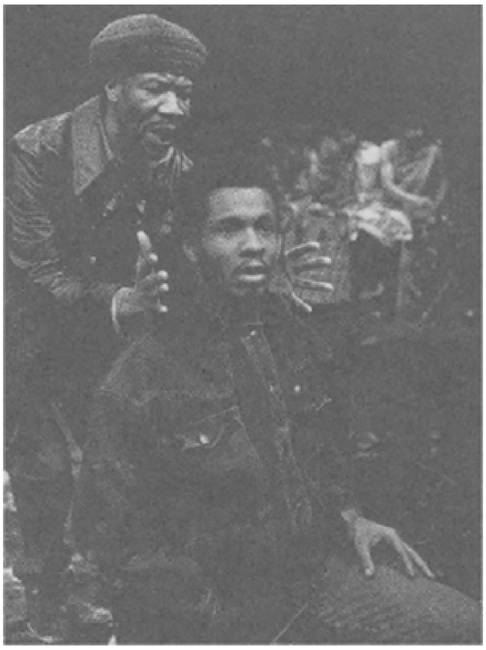
De steeds terugkerende discussie over kwaliteit - theater van allochtonen zou niet voldoende kwaliteit bezitten en hoeft daarom ook niet fatsoenlijk gesubsidieerd te worden - is een aspect van dit etnocentrisme. De kwaliteitskriteria die in Nederland gehanteerd worden, onder andere door kunstadviescommissies, zijn bewust of onbewust westers, maar en passant wordt 'westers' geïdentificeerd met 'universeel.'

Het bestuur van de Amsterdamse Kunstraad behoort tot de weinigen binnen de Nederlandse kunstwereld die inzien dat 'wat in het rationele Westen als kwaliteit worden gezien een keuze is die in hoge mate bepaald wordt door collectieve denkprocessen die teruglopen tot de Verlichting en verder. In de belevingswereld van bijvoorbeeld een Marokkaan(se) en zijn/haar historisch besef is een andere waardeoriëntatie van kracht.'

Wat mij betreft is niet het traditioneel of avantgardistisch zijn van theater kriterium voor kwaliteit, maar het vakmanschap en de klap die het uitdeelt aan het publiek. Hoe postmodern en trendgevoelig we ook zouden moeten zijn om tegenwoordig nog mee te tellen, theater is goed als het je een oorvijg toedient waar je sterretjes van ziet. Een emotionele klap of een esthetische, een van zeven tientjes of van zeven ton, een van professionals of van amateurs. In dat opzicht raakt theater van allochtonen me vaak dieper dan het reguliere Nederlandse theater. Het schudt me door elkaar, zet me aan het denken over mijn eigen culturele identiteit, als witte vrouw in een land dat er koloniën op na gehouden heeft, en nog heeft.

Heel wat voorstellingen uit de afgelopen tien jaar zijn me bijgebleven omdat ze gewoon fantastisch theater lieten zien. Hartverscheurend, dolkomisch of een uitbarsting van vitaliteit. Magisch of realistisch. Soms alles tegelijk. Ik denk aan *Ba Anansi Woi! Woi! Woi!* van Edgar Cairo door Tie-drie (1980), *Bai Pa, Bini Bek* van de Antilliaanse instantgroep Pegasaya (1981), *Trawan Prakseri* van Thea Doelwijt door Gado Tjo (1982), *Paramaribo! Paramaribo!* van Astrid Roemer door Bruinbrood en Spelen (1982), *The Kingdom* naar *El reino de este mundo* van Alejo Carpentier, door een ad-hoc groep van theater De Engelenbak (1984), *Egoli* van Matsemela Manaka uit Soweto door een Surinaamse en een Antilliaanse acteur (1984), *De negers* van Jean Genet door De Nieuwe Komedie en het Soeterijn (1984), *Een dikke zwarte*

vrouw als ik van Thea Doelwijt (1984), *Het koninkrijk IJmond* van Edgar Cairo door het Regio Theater (1985), *Desirée* van Norman de Palm door Cosmic Illusion (1982) en *Voor vrouwen die in regenbogen geloven, maar ook zelfmoord overwogen* van Nzotake Shange, ook door Cosmic Illusion (1986).



De doodsboodschapsvogel van Edgar Cairo
foto Jean van Lingen

En ik denk aan de fascinerende winti-rituelen die zich onder leiding van Henk Tjon en Rufus Collins in het Soeterijn afspeelden (1986). En dan heb ik het alleen nog maar over het werk van theatermakers met een Caraïbische achtergrond.

Toch valt er heel wat kritiek te leveren, en worden er pas de laatste jaren meer produkties van hoge kwaliteit afgeleverd. De scherpste kritiek komt van binnenuit. Zo schrijft Edgar Cairo in de inleiding tot zijn *Het Koninkrijk IJmond* dat in het wereldje van het minderhedentheater 'al gauw een eenvoudig schilderijtje voor de grootste Picasso wordt aangezien.' En voorts: 'Samenwerken met eigen zwarte mensen lukt nauwelijks omdat iedereen de koning wil zijn, omdat het individualisme bij ons zo groot is dat men zich niet kan openstellen voor het grotere belang, omdat men elkaar niet kan eren. Zoals iemand me zei: "Ja, als je op negers wacht, me jonge, om je te waarderen, dan ga je lang wachten. Je gaat wachten tot de haan z'n tanden krijgt." Het was een zwarte die dat zei.' Ook de actrice Fridi Martina heeft kritiek als ze vertelt

theatercursussen te geven in haar zojuist geopende ‘Villa Baranka’ in Amsterdam: ‘Het migrantentheater is lang niet altijd even goed. Maar witten mogen dat niet zeggen, want dan worden ze voor racist uitgemaakt.’

Gebrek aan kader

Een van de grootste knelpunten is het gebrek aan goed opgeleid eigen kader. Jong talent is er in overvloed, maar ervaren theatermakers om dat talent te vormen en te trainen is schaars. Allerwegen wordt het wegvallen van STIPT, de Stichting Interculturele Projecten op Theatergebied, als een gemis ervaren. STIPT was in 1981 vanuit het ministerie van WVC opgezet om de infrastructuur van het migrantentheater op poten te zetten en om kadervorming te stimuleren. Zo organiseerde STIPT vier seizoenen achter elkaar regie-cursussen voor aspirant-regisseurs uit de culturele minderheden. De cursussen voldeden aan een enorme behoefte. De meeste cursisten waren van gemengde afkomst en hier geboren of opgegroeid. Het ging erom het regievak meer choreografisch en muzikaal-dramatisch te onderbouwen. Daartoe werden er improvisatielessen gegeven, dans en beweging; theatervoorstellingen werden gezamenlijk bezocht en geanalyseerd.

De begeleiders van de cursus, Rufus Collins en Henk Tjon, reisden de theatergroepen af die door de cursisten geregisseerd werden, voor advies ter plekke. De deelnemers aan de cursus hadden graag gezien dat deze uitgebouwd zou worden, maar in plaats daarvan stopte die abrupt doordat STIPT eind 1985 aan goed bedoelde, maar paternalistische overijver failliet ging. En sindsdien is er nog niets anders voor in de plaats gekomen. De reguliere theaterscholen zijn voorlopig nog niet in staat om te voorzien in de specifieke opleidingsbehoeften van allochtone studenten, en daardoor zijn er maar weinig die zin hebben om de lange omweg van een puur westerse theateropleiding voor lief te nemen. Er is bovendien maar één theaterschool in Nederland die wezenlijk geïnteresseerd is in een verbreding van de opleiding via de bijdragen van allochtone theatermakers. Dat is de Amsterdamse Theaterschool, en dan met name de afdelingen Docent Dramatische Vorming/Regie en de acteursopleiding, de Toneelschool. De laatste heeft de Turkse actrice Meral Taygun aangetrokken als artistiek directeur, niet omdat ze Turkse is, maar omdat ze geschikt is voor de functie. Desondanks is het duidelijk dat haar aanstelling te maken heeft met de behoefte om het beleid van de school te veranderen in de richting van meer aandacht voor buiten-Europese vormen van theater. Maar die verandering verkeert nog maar in een pril stadium, terwijl de behoefte aan kadervorming acuut is.

Weinig nieuwe schrijvers

Ook het gebrek aan nieuw schrijverstalent is een ernstig probleem. De schrijfworkshops van Astrid Roemer en diverse prijsvragen voor toneelstukken hebben daar nog niets aan veranderd. Nog steeds zijn het de vier bekende auteurs: Edgar Cairo schrijft vooral vanuit de Creools-Surinaamse orale tradities en heeft een

origineel Surinaams-Nederlands taalgebruik ontwikkeld dat, omdat het zo persoonlijk is, Cairojaans genoemd wordt. Thea Doelwijt wil bewust Surinaams blijven en niet in de hoek van het minderhedentheater geduwd worden. Zij schrijft niet vanuit één bepaalde Surinaamse traditie, maar integreert verschillende Surinaamse stijlen.

Norman de Palm profileert zich nadrukkelijk als schrijver-op-zich en wil evenals Thea Doelwijt van het minderheden-imago af. En Astrid Roemer ten slotte voelt zich gewoon een Nederlandse schrijfster en wil niet alleen vanuit haar Surinaamse achtergrond schrijven. Slechts één andere toneelschrijver dient zich dit jaar aan, en wel Errol Caprino, pionier van het minderhedentheater in Nederland en momenteel aristiek leider van het intercultureel centrum 'Rainbow', dat na een grondige reorganisatie nu professioneel gaat draaien. Caprino schrijft in *De grootfamilie in de revolutie*, een soapopera in vijf afleveringen, de jongste geschiedenis van Suriname van zich af. Hoe hij zich ontwikkelt als toneelschrijver moet echter nog afgewacht worden.

Caraïbisch theater bestaat niet

Caraïbisch theater, wat is dat? Het valt evenmin onder woorden te brengen als Europees theater. 'Allochtone kunst bestaat niet. Wel bestaan allochtone kunstenaars: mensen die zich bezighouden met artistieke activiteiten en hun wortels hebben in niet-Nederlandse gronden', zo stelt de in november 1986 opgerichte Federatie van Allochtone Theatermakers in haar rapport dat aan de landelijke overheid en aan de gemeente Amsterdam werd aangeboden. Naar analogie hiervan zou je ook kunnen stellen: Caraïbisch theater bestaat niet, alleen Caraïbische theatermakers.

Hun ontwikkeling valt in grote lijnen samen met de schets die Otto Romijn, directeur van het Amsterdamse Soeterijn, aan het begin van het derde Stagedoor Festival, eind 1985, gaf: 'Aanvankelijk was de ontwikkeling van het migrantentheater vergelijkbaar met die van het vormingstheater in de jaren zeventig. Het eerste migrantentheater was ook schematisch. Wonderlijke schablonen als de ondergeschikte met het mooie karakter en de maatschappelijk hogere die in het geheel niet deugde. En dat naturel gespeeld. Tijdens het Toverbalfestival van 1982, de voorloper van de Stagedoor Festivals, overheerste dat nog. Maar sindsdien heb ik de distantie tot de directe eigen problematiek, jezelf zien in een grotere context, enorm zien toenemen. *Het Koninkrijk Ymond* van Edgar Cairo, gespeeld door het "witte" Regio Theater, was daar een treffend voorbeeld van. Die ontwikkeling is sneller gegaan dan ik een paar jaar geleden vermoed had. De fase waarin het vormingstheater bleef steken, van discussie in plaats van theater, is betrekkelijk snel overgewaaid. Daarom gaat het ook niet zo slecht met het migrantentheater.'

Ten dele is deze ontwikkeling zichtbaar in de festivals, die de laatste jaren plaatsvonden. Het is - met vallen en opstaan - een zoeken naar kwaliteit, onder meer door voorbeeldgroepen uit het buitenland te programmeren. Het is een verdiepen van de culturele wisselwerking. Bij het Stagedoor Festival van 1985 noteerde ik: 'Rijp en groen. Professioneel en amateuristisch. Traditioneel en

actueel. Veel komisch talent. Veel familietheater. Meer meewerkende witte theatermakers dan voorheen.

Weer staat de confrontatie van culturele waarden en normen, het zoeken naar eigen culturele identiteit, centraal in de meeste produkties. Maar de thematiek wordt ruimer opgevat en meer uitgediept dan tijdens voorgaande festivals. Het gaat bijvoorbeeld niet meer alleen om de confrontatie tussen blank en zwart, maar ook om die tussen zwart Amerikaans en zwart Afrikaans, zoals bij de Parijse theatergroep ‘La compagnie des griots d'aujourdhui.’ Niet alleen negatieve discriminatie wordt onder de loep genomen, maar ook positieve, zoals in ‘Buren’ van James Saunders, door Persona. En nóg een tendens wordt zichtbaar, namelijk om via het theater af te rekenen met Nederlands koloniale verleden, onze massieve nationale doofpot: eerder al in *Dagrati! Dagrati* van Edgar Cairo, dit jaar ook in *De zeetuin* van (het Molukse) Tifa en in *De negers* van Jean Genet, tenminste, in de interpretatie van Rufus Collins en Henk Tjon. Dat koloniale verleden van ons zou nog wel eens een rijke bron van inspiratie voor Caraïbische, Molukse en Indische theatermakers kunnen worden, want er is nog veel te weinig over aan het licht gebracht.’

Zoeken naar synthese

De doodsboodschapsvogel van Edgar Cairo
foto Jean van Lingen

En een derde belangrijke lijn tekent zich af in het werk van Caraïbische theatermakers in Nederland, namelijk het zoeken naar een synthese tussen Europese en Caraïbische theaterstijlen. Dat gold al heel sterk bij *The Kingdom*, die grote, succesvolle produktie met 35 acteurs en actrices, van Gronings wit tot Senegalees zwart. Niet toevallig werd uitgegaan van het werk van een groot Caraïbisch auteur, Alejo Carpentier, die rassenvermenging als een creatieve kracht in de geschiedenis beschouwde. In zijn hele werk staat de confrontatie van verschillende culturen centraal, en dan vooral de confrontatie van muziekculturen. In *El reino de este mundo* zijn het enerzijds de barokke kamermuziek en de Latijnse kerkgezangen uit het Europa van de achttiende eeuw en anderzijds de sprekende trommen en schelpen uit Afrika die op elkaar inwerken. Ook qua stijl en woordkeus is de roman muzikaal.

Voor de Britse musicoloog Robert Robertson, gespecialiseerd in de muzieken van het Caraïbisch gebied, is dit ongetwijfeld aanleiding geweest om op basis van Carpentiers roman het libretto te schrijven dat voor de produktie van De Engelenbak gebruikt is.

Ook *Het koninkrijk IJmond*, Edgar Cairo's achtste toneelstuk, is één grote zoektocht naar een synthese tussen klassiek Europese en Afro-Surinaams theater, een pretentie die er niet om liegt, maar die een fascinerend resultaat oplevert. Het stuk is geschreven in vijf bedrijven, maar zonder eenheid van tijd, plaats en handeling. Het is doortrokken van Surinaamse winti-rituelen, maar een aantal in het Surinaams gezongen liederen klinkt Gregoriaans. Het barokke Cairojaanse taalgebruik, vol herhalingen en synoniemen, leent zich uitstekend voor een synthese met klassiek Europees drama. Sommige passages beginnen in een metrum dat aan Vondel doet denken, maar swingen zich daaruit los door een overvloed aan kolderieke neologismen en taalbuitelingen van eigen ma-

kelij. Cairo steekt de draak met iedereen, met ‘arbeidsmigranten’, met feministen, met corrupte legerleiders en al te trouwe volgelingen. Toch heeft het toneelstuk een serieuze ondertoon, niet alleen waar het de eigen Surinaamse rituelen betreft, maar ook algemener, want het stuk gaat uiteindelijk over de menselijke strijd om te overleven in een nieuwe situatie. Het is natuurlijk intrigerend dat uitgerekend de Nederlandse auteur die zich het sterkst maakt voor behoud van de authentieke cultuur van zwarte mensen een toneelstuk schreef voor een blanke theatergroep. Edgar Cairo hierover: ‘Kijk, het gaat me niet om blank of zwart. Ik heb het geschreven omdat ik me sterk kon identificeren met de geschiedenis van de IJmond. De strijd van de arbeider aan dat Noordzeekanaal die een bestaan probeert op te bouwen in de vorige eeuw. De meesten van hen waren gastarbeiders uit Drenthe, Limburg, Duitsland, Engeland, en moesten zich aanpassen. Ik voel een link tussen mijn eigen ervaring als neger, als zwarte mens met die hele koloniale geschiedenis, en de geschiedenis van de gekolonialiseerde Nederlander. Tien jaar geleden was ik razend omdat wij geslaafd zijn geweest. Nu ben ik nog steeds razend, maar zie ik de dingen meer in een wereldwijd kader. Nu zie ik bijvoorbeeld dat die Nederlanders die in de Gouden Eeuw om de Kaap heen naar Indië moesten varen ook maar jonge werklozen waren die met de bajonet in de rug van de kade geplukt werden om als kanonnenvoer te dienen voor de beroemde admiraals, en om andere volken te terroriseren in de naam van vraag me niet wie.’

Rituele dans uit The kingdom
foto Jean van Lingen

Averechts effect

Van het vierde Stagedoor Festival, oktober/november 1986, valt vooral op dat in Nederland gemaakte produkties over het algemeen beter zijn dan die welke uit het buitenland gehaald zijn. De omvangrijke voorpubliciteit beloofde gouden bergen en het festival trok daardoor meer volle zalen dan ooit. Maar omdat heel wat produkties niet beantwoordden aan de hoog opgeschroefde verwachtingen - een enkele was zelfs een blamage voor het Stagedoor Festival - zullen vele toeschouwers teleurgesteld naar huis teruggekeerd zijn. Op die manier werkt positieve voorpubliciteit averechts;

het tast de geloofwaardigheid van het festival aan. De vijf uit Nederland afkomstige bijdragen hadden echter terecht een vrij positieve pers, en zowaar zonder al te veel positief discriminerende welwillendheid. *Voor vrouwen die in regenbogen geloven, maar ook zelfmoord overwogen* werd een intens geladen, swingend theatergedicht. Norman de Palm bewerkte het door een zwarte Amerikaanse vrouw geschreven stuk naar de Amsterdamse situatie:

> ‘Olé, olé, olé, si, si señorita, komo no.
> Mijn vader deed of hij ‘pure Latino’ was
> maar hij was gewoon een ‘boertje van buuten’
> met wat Spaanse klei tussen zijn tenen.
> Dus ik weg naar het SALSA FESTIVAL
> dat ze organiseerden in Amsterdam
> met Salsa con Ricardo,
> de SugarrrrrRay van de Jordaan
> je weet wel,

die tent staat tussen de fotograaf
met al die heilige communie- en begrafenisfoto's
en daarnaast heb je Gonzalo,
de Spaanse Indo-kapper.
Je moet dan al die kleretrappen op
en dan steeds maar omhoog en omhoog
en dan ben je er,
ik was de Spaanse uit de Achterhoek
...'

Ook Tennessee Williams' beroemde klassieker *Tramlijn Begeerte* werd nadrukkelijk in Amsterdam gesitueerd, en wel in de verpauperde Staatsliedenbuurt. Blanche en Stella komen in deze versie uit de gegoede Surinaamse familie Dubois, die een landgoed bezat op de plantage Bel Rêve. Blanche gaf Nederlandse les in Paramaribo, vanwaar ze uiteindelijk naar zus in Amsterdam vluchtte. De personages zijn Amsterdams, maar komen oorspronkelijk ergens anders vandaan. Hiermee zit deze interpretatie dicht op de realiteit van Amsterdam anno 1987, want wat is een 'rasechte Amsterdammer' tegenwoordig anders dan iemand met ouders, grootouders of verre voorouders die van elders komen? In dit verband is het veelzeggend dat het een Italiaans familiebedrijfje van poppenspelers was, Teatro Cabalzi, dat in de vorige eeuw de 'rasechte Amsterdammers' Jan Klaassen en Katrijn zoveel herkenbare menselijkheid kon meegeven.

Hoewel er veel te zeggen is voor de kritiek dat je Amerikaanse toneelstukken - of waar ter wereld ze ook vandaan komen - niet zo nadrukkelijk hoeft te vernederlandsen om de herkenbaarheid te vergroten - je zou je publiek ermee onderschatten - vind ik het op dit moment zinvol om dat wél te doen. Er gebeurt namelijk nog iets anders dan alleen dat je er een nieuw, jong, multicultureel publiek mee trekt. Vooral in de bewerking van *Voor vrouwen...* wordt Amsterdam beschreven op een manier die nog niet eerder vertoond is, namelijk als intercultuele hogedrukpan. En dat heeft, afgezien van welke publieksbenadering ook, artistieke waarde in zichzelf. Beide produkties zijn gemaakt vanuit de gedachte dat in Amsterdam, die broeiende smeltkroes van culturen, door confrontatie en wederzijdse doordringing van theater-, dans- en muziekstijlen een nieuwe, vitale manier van theatermaken ontwikkeld zou kunnen worden. Het is het uitgangspunt van De Nieuw Amsterdam, het eerste professionele theatergezelschap van allochtonen, met Rufus Collins als artistiek leider, dat voor een periode van drie jaar een structurele subsidie van in totaal twee miljoen gulden per jaar heeft aangevraagd bij het Rijk en de gemeente Amsterdam.

Rufus Collins: 'Sinds ik bij het Living Theatre in New York werkte, heb ik altijd een theatergroep gewild die de mensen op straat vertegenwoordigde. Ik kwam naar Amsterdam en werd verliefd op het idee van zóveel verschillende culturen in één cosmopolitische stad. Na *The Kingdom* (1984) begreep ik dat dit niet slechts een fantasie was, maar dat het werkelijkheid zou kunnen worden.

Kort daarna sprak ik erover met Theo Ruyter van theater De Engelenbak. Over een theatergezelschap dat de energie, de inspiratie en verbeeldingskracht van vele mensen zou combineren, zodat de artistieke vormen fundamenteel zouden kunnen veranderen. Als je de geschiedenis van de westerse cultuur nagaat, zie je dat die altijd al beïnvloed is geweest door niet-westerse culturen. Wat een invloed hebben zwarte en Latijns-Amerikaanse musici niet gehad op de Europese jazz en popmuziek; kijk

hoe de Europese beeldhouwkunst beïnvloed is door Afrika, en hoe iemand als Antonin Artaud gefascineerd was door het Balinese theater!

Zo'n proces kan 25 jaar duren, of honderden jaren, maar in Amsterdam lijkt het in één jaar te kunnen, en zelfs, als je het goed organiseert, tijdens één produktieproces. Dat was bij *The Kingdom* zo, maar het gebeurt nu weer, als je ziet hoe *For coloured girls* van de Amerikaanse schrijfster Ntozake Shange verandert, nu het vanuit een Amsterdamse belevingswereld is bewerkt. En denk aan wat Henk Tjon wil doen, het grootschalige Surinaamse *Rebirth* tegen een Amsterdamse achtergrond voor een Amsterdams publiek. En ik doe iets dergelijks met *Tramlijn Begeerte*, namelijk de multi-culturele samenleving confronteren met een klassiek Amerikaans toneelstuk. Het is hetzelfde wat Ariane Mnouchkine bij het Théatre du Soleil doet als ze Shakespeare op z'n Japans laat spelen.

Kijk, DNA wordt een intercultureel gezelschap, met zwarte mensen, en Turken, en Marokkanen, Chinezen, Molukkers en wat niet al. Maar waar het om gaat is dat je de mensen ráákt, dat ze zich aangesproken voelen.

Wat ik met ‘De Nieuw Amsterdam’ (DNA) probeer is om een discipline en een artistiek niveau te halen waarin al die dingen samenkomen. Dat is een kwestie van training en samenwerking van een groep mensen over een langere periode dan voor één of twee produkties. DNA is een laboratorium, met een experimentele werkwijze. Een professionele groep acteurs, choreografen, dansers en musici geeft er les aan een veel grotere groep amateurs. Die amateurs maken zelf ook produkties. De profs worden via audities voortdurend aangevuld met de meest talentvolle amateurs. Amateurs kun je in principe niet betalen, die moeten elders hun brood verdienen, en daarom zullen er ook wel mensen afvallen. Maar anderen zullen een manier vinden om te blijven: die willen echt het theater in. Want zo doe je dat: je geeft alles op en je wijdt je 24 uur per dag aan het theater. Voor ons is dat de manier om uit te vinden wie je houden wilt. Zo kun je per produktie een andere cast samenstellen uit die steeds aangroeiende pool van acteurs. Je voedingsbodem is dus én een onuitputtelijke inspiratiebron én een trainingsschool. Het is een voortdurende bijscholing. We hebben er een eigen pand voor nodig, maar dat is niet bijzonder: elk redelijk groot gezelschap heeft die faciliteiten.

We willen musicals brengen en stukken van schrijvers als Edgar Cairo, Astrid Roemer, Norman de Palm, Thea Doelwijt, Tone Brulin en Derek Walcott. Als we er geld voor hebben willen we ze uitnodigen om speciaal voor ons te gaan schrijven, met onze ideeën in het achterhoofd. Als ze maar iets met de Nederlandse taal doen. Edgar Cairo bijvoorbeeld behandelt het Nederlands zoals niemand anders dat doet. Hij hield een lezing voor ons en ik moet zeggen dat ik voor het eerst in mijn leven het

Nederlands prachtig vond klinken. Ik zweer je, het was alsof je naar Shakespeare luisterde. Zoals hij het woord ‘droom’ uit zijn mond liet rollen, dat was absolutely beautiful! In het theater moeten we erachter zien te komen welke manieren er allemaal zijn om met het Nederlands om te gaan en wat de verschillende varianten van het Nederlands in literair en theatraal opzicht betekenen. Als je blijft zeggen: dít is geen Nederlands en dìt ook niet en dát ook niet, dan ben ik bang dat de taal afsterft. Als je bijvoorbeeld Iers Engels vergelijkt met Brits Engels, en met Amerikaans, Australisch, Maleisisch of Jamaicaans, dan zie je dat de veranderbaarheid van woorden en uitdrukkingen de levendigheid, soepelheid, vitaliteit en directheid van een taal bepaalt.’

Mooie woorden

De voorzitter van het DNA-bestuur Anita Löwenhardt: ‘Met deze subsidieaanvraag lopen we in de pas met alle beleidsvoornemens tot integratie van Rijk, gemeente Amsterdam en politieke partijen. We willen beoordeeld worden door de vakcommissies van Toneel van de Raad voor de Kunst en de Amsterdamse Kunstraad, en niet door de commissies voor Allochtone Cultuuruitingen. Dan krijgen ze nu de kans om hun mooie woorden waar te maken. We vormen een frontlinie, laten we maar eens kijken wat er nu gebeurt!’

Toch zal het nog veel strijd kosten, voordat DNA zich heeft ingevochten in de taaie, hechte infrastructuur van het gesubsidieerde Nederlandse theaterleven. De politiek mag er zo langzamerhand dan wel van overtuigd zijn dat men er niet meer onderuit kan om DNA te subsidiëren, de vakcommissies van de beide kunstadviesraden zijn daar bepaald niet unaniem van overtuigd. Want zoals gewoonlijk zijn er weinig miljoenen te verdelen en zijn er meerdere mededingers. Zo'n allochtoon initiatief betekent tenslotte vooral dat de concurrentie verscherpt wordt. Anderzijds kunnen de heren politici en toneeladviseurs rekenen op een enorme rel als de subsidie-aanvraag van DNA niet gehonoreerd zou worden.

Op het politieke vlak ten aanzien van kunst door allochtonen is het in 1986 een drukte van belang geweest. Oorzaak was vooral de voorgenomen bezuiniging op de subsidie vanuit de Rijksoverheid voor allochtone kunst. Het al veel te lage bedrag van twee miljoen gulden per jaar zou per 1 januari 1987 praktisch gehalveerd worden door het wegvallen van de bijdrage uit het interdepartementale minderhedenbudget, te weten f 950.000,-. Bleef over, althans voor de komende drie jaar, een bedrag van negen ton per jaar van W.V.C., aangevuld met twee ton van de afdeling Internationale Betrekkingen van W.V.C. Voor de rest zouden de kunstenaars uit minderheidsgroepen zich maar moeten invechten in de reguliere subsidieregelingen en kunstinstellingen.

Consternatie alom. Want veel allochtone kunstenaars willen wel degelijk beoordeeld worden op hun vakmanschap in plaats van op hun etniciteit - en DNA is momenteel de exponent hiervan die het meest aan de weg timmert - maar het Nederlandse kunstleven staat bepaald niet te trappelen van ongeduld om de deuren open te gooien voor kunstenaars uit migrantengroepen.

Het Nederlands Centrum Buitenlanders te Utrecht organiseerde er een symposium over. Een steekproef van het NCB bij een honderdtal Nederlandse culturele

instellingen leverde onder meer op dat slechts bij één van die 100 instellingen een allochtoon een vaste aanstelling in een hogere functie heeft, en wel Meral Taygun als artistiek directeur van de Amsterdamse Toneelschool.

‘We kijken alleen naar kwaliteit, niet naar nationaliteit’ was een veelgehoorde opmerking bij de steekproef. Maar dat die kwaliteit vervolgens door 100% witte Nederlanders beoordeeld wordt, vindt men kennelijk vanzelfsprekend.

Ook vinden theaters en culturele centra, vooral van buiten de Randstad, het vaak een financieel risico om allochtone produkties te programmeren. Incidenteel gebeurt het wel, je toont er tenslotte je goede wil mee, maar het is niet ondenkbaar dat die ene keer dan meteen een alibi vormt om het voorlopig niet meer te hoeven doen. Soms is er sprake van meer openlijke discriminatie. Men kan bijvoorbeeld alleen in aanmerking komen voor een subsidie van het Fonds voor de Letteren als men in de Nederlandse taal schrijft. De talentvolle debutant die zijn manuscript in het Turks of Arabisch inlevert kan het dus wel vergeten.

Een categoraal beleid opheffen zonder redelijk perspectief op een vlotte integratie van allochtone kunst in de reguliere culturele infrastructuur, zoals momenteel gebeurt, betekent een langzame hongerdood voor veel aankomend talent, terwijl Nederland een unieke kans op artistieke verrijking en vernieuwing laat glippen.

Na het symposium is het overheidsbudget voor allochtone kunst dan wel verhoogd met vier ton die vrijkwam omdat Brinkman het na een motie van PvdA en VVD kon weghalen bij de post gebedsruimten voor minderheden, maar een schijntje blíjft het. Op het symposium becijferde oud-minister Harry van Doorn, nu voorzitter van de commissie Cultuuruitingen Migranten van de Raad voor de Kunst, dat als de Regering haar eigen voornemens uit de Minderhedennota, namelijk om bij het beleid uit te gaan van het principe van evenredigheid, serieus neemt, er dan zo'n twintig miljoen in plaats van één miljoen beschikbaar zou moeten zijn voor de kunst van allochtonen. De commissie Cultuuruitingen Migranten van de Raad voor de Kunst, die haar advieswerk had opgeschort omdat men twee miljoen al een belachelijk laag bedrag vond, heeft, nu de minister maar vier ton meer dan de geplande één miljoen beschikbaar heeft gesteld, haar opdracht definitief teruggegeven aan de kernraad van de Raad voor de Kunst.

De Federatie van Allochtone Theatermakers, een samenbundeling van allochtone theater- en dansgroepen en individuele kunstenaars, ontstaan vanuit verontwaardiging over het ontbreken van medezeggenschap over het theaterbeeld, wil optreden als landelijk belangenbehartigingsorgaan van allochtone kunstenaars. In dat opzicht wil de FAT gesprekspartner zijn van de diverse subsidiërende overheden. Een eerste daad was om Norman de Palm voor te stellen als lid van de ‘commissie van wijze mannen’ die na het overlijden van STIPT het allochtone theaterbeleid moet herformuleren. Die commissie be-

stond in eerste instantie uit drie witte mannen, Jan Kassies, Steve Austen en Theo van Velzen. Het voorstel werd aangenomen.

De FAT sluit zich in zijn beleidsaanbevelingen aan bij de jongste beleidsnota van de commissie Allochtone Groepen van de Amsterdamse Kunstraad, die er van uit gaat dat een specifiek krediet voor allochtone kunst noodzakelijk zal blijven zolang het algemene beleid nog niet multicultureel is. Opdat de Nederlandse culturele infrastructuur een multi-culturele infrastructuur wordt wil de FAT ‘bevorderen dat allochtone kunstenaars op die plaatsen binnen de kunstsector benoemd worden, waar zij direct invloed kunnen uitoefenen op de verdeling van gelden, de selectie van kunstwerken of kunstenaars en de beoordeling van kwaliteit’. Dus meer allochtone deskundigen in besturen, directies, programmastaven, docentenkorpsen, advies- en beslissingsorganen. Bovendien wil de FAT ‘participeren in de organisatie van theaterfestivals als Fusion, Stagedoor, Amsterdam Culturele Hoofdstad van Europa, Holland Festival, Poetry in het Park en andere grotere en kleinere festivals’.

Evenals Van Doorn gaat ook de FAT uit van een streefbedrag van zo'n twintig miljoen per jaar voor allochtone kunst.

Rituele reiniging van Elzaro in De doodsboodschapsvogel van Cairo
foto Jean van Lingen

Intussen gaat het werk waar het om gaat, theatermaken, gewoon door. Als dit artikel verschijnt is *De doodsboodschapvogel* van Edgar Cairo in première gegaan, in de regie van Rufus Collins, en zijn allerlei andere initiatieven onderweg.

Het theater in Nederland is aan het veranderen, mede door de inbreng van theatermakers die op de één of andere manier hun wortels in het Caraïbisch gebied hebben. Het betekent een verrijking en een vernieuwing van het theater als geheel. Maar Nederland moet er wel iets voor over hebben.

Geraadpleegde literatuur:

1. Eigen artikelen in Trouw, De Groene Amsterdammer, De Waarheid, Toneel Teatraal en het *Theater Jaarboek 1984.*
2. *Dramatisch Akkoord nr.* 14: Immigrantentheater, Bruna & Zoon, Utrecht/Aartselaar 1981.
3. Diverse artikelen Toneel Teatraal, o.a. van december 1984.

4. Verslag van het Stagedoor Colloquium, een internationale discussie over migrantentheater, Nederlands Theater Instituut, Amsterdam 1985.
5. Kongresmap en verslag van het Symposium Kunstbeleid t.a.v. Allochtonen in Nederland, op 31 oktober 1986 te Rotterdam. Uitg. Nederlands Centrum Buitenlanders, Utrecht 1986.
6. Federatie Allochtone Theatermakers, FAT-rapport, Amsterdam 1986.
7. De Nieuw Amsterdam, presentatiemap, Amsterdam 1986.

Harry Bekkering en Nick Smarius
Kinderversjes of kinderpoëzie?
Hans Andreus: dichter of versjesschrijver voor kinderen?

‘Kinderliteratuur moet altijd poëzie zijn, geen proza’, zei Hans Andreus in 1963, toen hij werd geïnterviewd omdat hij het geschenk voor de kinderboekenweek had geschreven.[1.] 9 Andreus had toen al zes boeken met kinderverhalen op zijn naam staan en ook dit zevende boek, *Viermaal J en Janus*, was proza en geen poëzie. Een vreemde uitspraak dus, die Andreus zelf niet in de praktijk bracht? Schijnbaar, want Andreus vond, dat zijn verhalen voor kinderen dicht bij de poëzie stonden en volgens hem was dit ook noodzakelijk, omdat een kind zijns inziens in een poëtische wereld leeft. Andreus gaat uit van een ruime opvatting van ‘poëzie’: ‘De poëzie van de situatie, een poëtische humor, daarmee bedoel ik een zo irrationeel mogelijke humor, dingen die “gek” zijn, dwaas, onbestaanbaar, dit alles is mogelijk in een kinderboek. Meer dan in een boek voor volwassenen. Zelfs in een fantastische roman moet er toch altijd enige voeling worden gehouden met “de” realiteit. Voor kinderen kan iedere realiteit “de” realiteit zijn.’[2.] Het kinderproza van Andreus mag dus met poëzie in engere zin vergeleken worden voor zover het een spel met woorden betreft en doordat hij in weinig woorden zoveel mogelijk wil zeggen. De *Meester Pompelmoesserie*, waarmee hij later zeer grote bekendheid verwierf, is voor velen het duidelijkste voorbeeld van de manier waarop de dichterlijke klank door de woorden van het verhaal heenklinkt.

Dit alles is ook niet verwonderlijk, als men bedenkt dat Andreus zich in de eerste plaats ‘dichter’ voelde. In 1951 debuteerde hij met de bundel *Muziek voor kijkdieren* en er volgden nog zes gedichtenbundels voor volwassenen, voordat het eerste kinderboek van zijn hand verscheen. Men rekent Andreus wel tot de Vijftigers, wellicht doordat gedichten van hem waren opgenomen in *Atonaal*, een bloemlezing, waarmee de Vijftigers als groep aan een breed publiek werden voorgesteld. Andreus zelf zag zijn relatie met de Vijftigers eerder gebaseerd op louter vriendschap dan op gebondenheid aan de experimentele of atonale opvattingen van deze dichersgeneratie. Hij wilde vrij en zelfstandig kunnen werken zonder zich gebonden te voelen aan bepaalde voorwaarden, want ‘het werk dat men schrijft heeft nu eenmaal zijn eigen voorwaarden.’[3.] Het spelen met taal en de kinderlijke verwondering, waarmee Andreus de verschillende aspecten uit de wereld om hen heen beschrijft, wijzen echter wel op wat men typische Vijftigerskenmerken heeft genoemd. In elk geval zijn het twee essentiële kenmerken van de dichter Andreus, in alle negenentwintig bundels voor volwassenen vindt men ze terug.

Andreus voelt zich als dichter verwant aan de positie van het kind. Wat hij daarmee bedoelt, legt hij uit in het voorwoord van de door hem samengestelde bloemlezing *De dichter en het afscheid van de jeugd*:

> De dichter is minder dan anderen de waarde vergeten van die onschuld van de jeugd en de onafhankelijkheid van gevoel en denken; als dichter moet hij daarvan bestaan. Hij kan afscheid nemen van de hardheid die van de jeugd is; hij kan afscheid nemen van het vertrouwen dat die jeugd geeft, maar hij kan het niet stellen zonder dat blindelings creactieve moment dat

> de jeugd is. Ieder dichterlijk woord staat in het teken van de onschuld. Logisch dat de dichter het betreurt dat zijn gehele menselijke bestaan niet zo kan zijn als hij het dichterlijk zou willen.[4.]

Met andere woorden: de dichter Andreus laat het kinderlijke in zich tot uiting komen en probeert met een onbevooroordeelde blik de wereld te bekijken. Hij schept in zijn dichterlijke wereld een eigen wereld, waarin juist die onschuld een grote rol speelt.

Een terecht onderscheid?

Voor een dichter met dergelijke poëticale opvattingen is het bijna vanzelfsprekend dat hij ook gedichten voor kinderen schrijft. Er zijn dan ook vier bundels met kindergedichten van hem verschenen. In 1967 werd de eerste gepubliceerd onder de titel *Waarom Daarom*, dan volgt in 1970 *De rommeltuin*, in 1973 *De fontein in de buitenwijk* en ten slotte in 1975 *Kinderversjes.*

Opvallend is dat Andreus de teksten in de ondertitels ‘versjes’ noemt. De aanduiding ‘versjes’ lijkt te wijzen op een scheiding tussen dit genre en de poëzie voor volwassenen. Deze scheiding wordt ook al aangebracht doordat er bij deze vier boeken expliciet wordt vermeld dat ze voor kinderen bestemd zijn. In geen van de andere dichtbundels staat dat ze (alleen) voor volwassenen bedoeld zijn. In de term ‘versjes’ ligt ook een negatieve connotatie opgesloten, geplaatst tegenover ‘poëzie’, de suggestie wordt gewekt alsof er een kwaliteitsverschil zou bestaan, alsof ‘poëzie’ te zwaar zou zijn voor een bundel die voor kinderen geschreven is. Andreus wil ook het woord ‘dichtbundel’ voor kinderen vermijden, want ‘dichtbundels zijn voor volwassenen.’[5.] Andreus heeft dan ook geen van zijn ‘versjes’ opgenomen in de door hem samengestelde verzamelbundel *Gedichten 1948-1974.* De samenstellers van Hans Andreus' *Verzamelde Gedichten*, uitgegeven bij Bert Bakker in 1984, wilden blijkbaar Andreus' werk voor kinderen ook gescheiden houden van dat voor volwassenen, want er is geen ‘kinderversje’ in terug te vinden. Toch schreef Remco Ekkers in 1982 over Andreus:

> Hans Andreus is in de eerste plaats een dichter, ook

> in de kinderliteratuur. Hij schrijft soms over dezelfde onderwerpen voor volwassenen en kinderen. De kindergedichten zijn eenvoudiger, humoristischer, fantastischer, maar de melancholische ondertoon geeft ze een onzware ernst die weldadig aandoet in vergelijking met veel flauwekul-rijmpjes die voor kinderpoëzie willen doorgaan. (...) De kindergedichten zijn geschreven in een taal die het kind zelf gebruikt en zo muzikaal en precies, dat je het gevoel krijgt: zo is het helemaal goed.[6.]

Ekkers rekent de kindergedichten van Andreus kennelijk wél tot de kinder*poëzie.* Verbazing wekt derhalve een artikel uit 1984 van dezelfde Ekkers, waarin hij precies het omgekeerde beweert: 'Schrijver van poëzie was Hans Andreus naar mijn mening nog het minst in zijn kinderversjes, zoals hij ze zelf noemde. Die kinderversjes zijn vaak traditioneel in hun onderwerpskeuze, flauw in hun uitwerking, weinig verrassend van taal.'[7.] Vindt hij het nu wel *poëzie* of niet? Heeft Ekkers zich in 1984 laten misleiden door de term kinder*versjes* en was hij vergeten wat hij in 1982 had geschreven? Of schrijft Ekkers wat hij denkt dat het publiek van zijn artikel wil horen? De lezers van Literama houden zich over het algemeen bezig met de (zogenaamde) échte literatuur en in hun ogen kan kinderpoëzie wellicht de toets met èchte poëzie niet doorstaan.

Zou het inderdaad zo zijn dat mensen die zich interesseren voor jeugdliteratuur, de enigen zijn die aanvaarden dat iets wat voor de jeugd geschreven is, toch tot dé literatuur gerekend mag worden? Als dit werkelijk het geval is, wordt het kind nog steeds door vele volwassenen geminacht, om met Kuyer te spreken.

Andreus zegt dat kinderliteratuur poëzie moet zijn. Waarom dan toch maar vier bundels kinderversjes geschreven? Mies Bouhuys hierover:

> Ik moet wel zeggen dat hij heel selectief was bij het samenstellen van die kinderbundels, je kunt zeggen dat ze allemaal echt op niveau staan. Ik heb dat ook heel sterk ervaren toen we kinderliedjes van onszelf uitkozen en schreven. Dan was hij uiterst kritisch, haalde, ook bij zijn eigen werk, nog op het laatst een coupletje eruit, wijzigde regeltjes. Ik vind vier bundels goede kinderpoëzie toch wel een heleboel voor een mensenleven.[8.]

Nu blijft het beoordelen van poëzie natuurlijk altijd een betrekkelijk subjectieve aangelegenheid. Vastgesteld kan worden dat de gedichten die Andreus schreef voor volwassenen tot de literatuur worden gerekend. In hoeverre mogen nu zijn 'kinderversjes' poëzie genoemd worden? Voor een (mogelijk) antwoord op die vraag vergelijken we deze met zijn poëzie voor volwassenen. Op zijn minst zal dan duidelijk worden welke aanpassingsmiddelen Andreus heeft gebruikt bij het schrijven voor kinderen en op welke punten zijn kinderpoëzie afwijkt van zijn werk voor volwassenen.

'Aanpassingsmiddelen' zeiden we, niet zonder zin, want de vergelijking geschiedt aan de hand van een *adaptie*-model, opgesteld door C. Klingberg.[9.] Deze heeft bij wijze van hypothese een viertal vormen van adaptie opgesteld, waarbij hij adaptie als volgt definieert: in een jeugdliteraire tekst wordt rekening gehouden met de belangen, behoeften, wijze van ervaren, kennis, leervermogen van kinderen en

jeugdigen. De volgende vormen van adaptie worden vervolgens door Klingberg onderscheiden:

1. Adaptie wat betreft de keuze van de *stof.*

Een auteur kan de *inhoud* aanpassen aan wat hij weet of meent te weten van de ontbrekende kennis en ervaringen, van de aanwezige behoeften en interesses en van de beleving van de lezer. Hij zal bepaalde thema's en motieven niet gebruiken, omdat hij ervan uitgaat dat het kind daarvoor te weinig kennis bezit of een te geringe belangstelling. Rekening houdend met de behoeften van een kind zal een auteur eerder een optimistische levenshouding presenteren dan een pessimistische.

2. Adaptie wat betreft de literaire *vorm.*

Een auteur streeft dan naar een overzichtelijke thematiek en een eenvoudige compositie. Moeilijke woorden worden van een verklaring voorzien, verwijzingen naar voor de lezer onbekende literaire werken worden vermeden. Veelal wordt gekozen voor het perspectief van een kind of een jeugdige, dat wil zeggen een verhaalfiguur met minder kennis dan een volwassene. De dialoogvorm verdient de voorkeur. Aan de beleving van de lezer wordt tegemoetgekomen onder meer door (veel) spanning op te wekken, een happy-end aan het verhaal te verbinden en herhalingstechnieken toe te passen. De belangstelling van het kind ligt eerder op het gebied van de handeling, vandaar dat er veelal minder of kortere beschrijvingen van gedachten en omgeving zullen voorkomen.

3. Adaptie wat betreft de keuze van de *stijl.*

Het talige karakter van het werk kan aangepast worden doordat de auteur rekening houdt met wat hij aan woordkennis en leesvermogen bij de jeugdige lezer vermoedt. Er zal eerder voor directe rede dan voor indirecte rede gekozen worden. Verder zullen er vaak korte zinnen gebruikt worden en nauwelijks abstracte woorden of ingewikkelde zinsconstructies. Door de nadruk op de handeling zullen er veel werkwoorden en weinig substantieven voorkomen. Van beeldspraak zal beperkt gebruik gemaakte worden.

4. Adaptie wat betreft de keuze van het *medium.*

Hierbij gaat het om de specifieke lay-out van kinder- en jeugdboeken. Naast de auteur zal de uitgever en eventuele illustrator hierbij een rol spelen.[10.]

Nu zou men kunnen tegenwerpen, dat het adaptie-concept van Klingberg er toe leidt dat het rekening houden met de belangen, behoeften, wijze van ervaren, leervermogen enz. van kinderen en jeugdigen te snel uitnodigt tot een pedagogische en psychologische invulling van deze begrippen. Een voorbeeld van iets dergelijks vinden we bij de reeds eerder genoemde Remco Ekkers, die in een stuk over poëzie[11.] in de klas deze beginselverklaring aflegt: om emoties (op het gebied van liefde, angst, schuld, eenzaamheid, seksualiteit en dood) voor jongere lezers herkenbaar te laten zijn moet de leraar kiezen voor gedichten die eenvoudig en weinig abstract zijn, liefst niet geschreven vanuit het standpunt van een volwassene. Wie bijvoorbeeld ervoor kiest om leerlingen ook kennis te laten maken met hoogtepunten uit de wereldliteratuur, die op hun leeftijd soms nog niet helemaal zijn te bevatten,

vindt bij Ekkers geen oplossing voor zijn problemen. Bovendien is de toepassing van Klingbergs adaptieconcept altijd betrekkelijk: het hangt er namelijk vanaf wat onder kinderen wordt verstaan; welk beeld men heeft van kind en samenleving en van kind en socialisatie. In de geschiedenis hebben we steeds te maken met veranderende opvattingen over kinderen en daarmee ook over wat kinderliteratuur wat betreft stof, vorm, stijl en medium dient te zijn.[12.] Ook al is het voornamelijk op proza gericht toch menen wij dat Klingsbergs instrumentarium voldoende aanknopingspunten biedt om, zij het met de nodige voorzichtigheid, toegepast te worden bij een vergelijking van Andreus' poëzie voor volwassenen en die voor kinderen.

De vergelijking

Bij onze vergelijking hebben we gekozen voor telkens twee gedichten, die thematisch een zekere verwantschap vertonen. Waar liggen de verschillen? Zijn de verschillen altijd terug te brengen tot de adaptievormen als boven beschreven? Valt de vergelijking in esthetisch opzicht in het nadeel uit voor het jeugdliteraire gedicht? Of onze antwoorden enige exemplarische waarde hebben is aan de lezer om te beoordelen. Naar onze mening biedt Klingbergs schema in elk geval een mogelijkheid om meer inzicht te krijgen in deze interessante literaire kwestie.

Gedicht voor volwassenen
Een nacht

Lichaam, wees stil. Wij moeten slapen,
jij en ik, in het hart van de nacht.
Wees niet bang. Je hebt veel verloren,
lachen, liefde, een soort gelukkige rust,
maar wat kunnen wij doen? Wij deden het zelf,
riepen verlies naar ons toe, een sneeuwstorm
en weten niet waarom. Of weten het toch,
maar zoals men nietsziend uitkijkt
over een bizarre landstreek.
Lichaam, ga slapen. Het is al laat.
Morgen begint de dag van de stenen.

Gedicht voor kinderen
Van binnen pratend hoofd

Als het stil wordt in de nacht
en je hoort de dingen bijna praten,
dan hoor je ook hoe je eigen hoofd
nog lang niet, nog lang niet wil slapen,

want binnenin zichzelf, daar praat
het dóór, over vandaag en morgen:
wanneer je op vakantie gaat
en wie er dan voor de hond moet zorgen;

het vertelt je een paar van je gekste moppen,
maar die kende je al en je lacht er niet om,
het vraagt je of je 'n miljoen zou gappen
als dat zomaar es even kon,

en of als je doodgaat als je heel oud bent,
je dan niks meer voelt of dat je 't maar koud hebt,-
en dan gaat dat hoofd van binnen
maar gauw over iets anders beginnen,

terwijl het je nooit eens slapen laat
(trouwens, het zegt van zichzelf al: Raar,
raar, nietwaar, zo'n hoofd dat maar
in je praat en praat.).
(*De fontein in de buitenwijk*)

Twee gedichten over niet in kunnen slapen, over liggen nadenken. In het kindergedicht wordt het slapend belemmerd door het verstand dat, zonder dat je het tegen kunt houden, gedachten produceert. In het gedicht voor volwassenen houdt het lichaam de ‘ik’ uit zijn slaap. Omdat er later gesproken wordt van ‘veel verloren, lachen, liefde, een soort gelukkige rust’ kunnen we stellen dat het lichamelijke verlangen naar een vroegere geliefde de ‘ik’ uit zijn slaap houdt. Hierdoor bestaat er een verschil in de aard van de gedachten, die in de twee gedichten naar voren komen. In het kindergedicht is een opbouw waar te nemen van concrete, dagelijkse zaken (vakantie, de hond en moppen) naar abstractere zaken van meer levensbeschouwelijke aard (diefstal en dood). Na de vragen over de dood, die tamelijk beangstigend kunnen zijn, omdat er geen direct antwoord op te geven is, ‘gaat het hoofd van binnen maar gauw over iets anders beginnen.’ Dit zou er op kunnen duiden, dat Andreus rekening houdt met het feit dat kinderen niet zo lang nadenken of willen nadenken over het verschijnsel ‘dood’. De ernst van deze gedachten wordt ook gerelativeerd in de laatste strofe: het zijn rare gedachten die je dus niet àl te serieus hoeft te nemen. Is dit nu een adaptie aan de jeugdige lezer te noemen? In dit gedicht voor volwassenen worden ook geruststellende gedachten geuit. Daar wordt het lichaam in slaap gesust, het hoeft niet bang te zijn voor de schuld die de ‘ik’ heeft aan het verlies van de geliefde. Via de beeldspraak ‘sneeuwstorm’ en ‘zoals men nietsziend uitkijkt over een barre landstreek’ wordt uitgedrukt dat er geen sprake is van schuld. Er wordt eigenlijk gezegd dat er op een dergelijke vraag nooit een eenduidig antwoord te geven is. De enige adaptie, die wat betreft de inhoud is aan te wijzen, is dat er in het kindergedicht niet wordt gesproken over lichamelijke verlangens.

Vanuit de traditionele opvattingen over het uiterlijk van een gedicht beschouwd ziet het kindergedicht er meer uit als een *gedicht*, door de opbouw in strofen van vier regels en de aanwezigheid van eindrijm. Andreus gebruikt in de meeste kindergedichten eindrijm, hoewel dit niet op een starre manier geschiedt. Het ‘Van binnen pratend hoofd’ laat dit ook zien. In de poëzie voor volwassenen is weinig of geen eindrijm te vinden, daar maakt Andreus gebruik van andere herhalingstechnieken: letterlijke en variërende woordherhaling, klankherhaling, herhaling van zinslengte en een cyclische opbouw van het gedicht. Dit laatste zien we in de beide bovenstaande gedichten ook en meer van deze technieken zijn terug te vinden in de kindergedichten.

Klingberg had voor de stilistische adaptie voorspeld dat

indirecte rede niet of op zeer beperkte schaal gebruikt zou worden, omdat dit niet tegemoet zou komen aan de beleving van het kind. In ‘Van binnen pratend hoofd’ is wel sprake van een soortgelijke vorm, de vrije indirecte rede. Andreus heeft hierdoor aan het gedicht een meer algemene geldigheid gegeven, dergelijke gedachten heeft iedereen wel eens. Het gedicht wordt er als het ware tijdloos door en mag men dat niet één van de kenmerken van poëzie noemen? De beeldspraak van een hoofd dat van binnen praat, lijkt misschien een specifiek op kinderen gerichte beeldspraak, maar het feit dat Andreus hetzelfde beeld ook in een van zijn gedichten voor volwassenen gebruikt, zou er op kunnen wijzen, dat de twee genres toch minder ver uit elkaar liggen dan men veelal pleegt aan te nemen:

Ik lig zo stil op de hei
als een kapotte robot,
geen onderdeel
beweegt in de zon

Maar binnenin
praat het maar door
achter het gedeukte voorhoofd.

Gedicht voor volwassenen
November

Geen spoor meer van zomer, al haast weer winter.
De mistbanken van de herfst hangen laag
over de grond, verschuiven traag.
Het licht wordt steeds kouder en minder.

En ik denk: ik ben bijna niet buiten geweest
toen het gras nog hoog stond en bol van groen
de bomen waren. Teveel te doen
en schrijven voor brood verduistert de geest.

En zelfs de kleuren van October,
het befaamde palet, het beschilderde lover,
heb ik, al spijt me dat nauwelijks, gemist.

Er schijnt nu een zon als een maan door de mist,
maar het vuur van de zomer is opgebrand
en de bomen zwerven kaal door het land.

Gedicht voor kinderen
De versjesschrijver

Die meneer de versjesschrijver,
o wat heeft die weer een ijver:
woorden schrijft ie bij dozijnen,
laat ze soms een beetje rijmen

en hij merkt niet dat de zon
staat te tikken op de ramen:
Hé, wij zouden wandelen samen
of ben je dat vergeten soms?

Maar 't enig tikken dat hij hoort
komt van z'n schijfmachine ('n ouwe
en die maakt me een kabaal!) -
en de zon en al dat blauwe

in de lucht en bomen vol vogels,
't lijkt of 't 'm helemaal
niks kan schelen. - Hij zit gebogen
en hij typt maar onverstoord

z'n versjes (of wat er voor wil doorgaan),
hij vindt zeker: dat moet vòorgaan,
maar als je 't mij vraagt: té veel ijver
heeft meneer de versjesschrijver.
(*Kinderversjes*)

Beide gedichten vertellen over een schrijver, die door het bezig zijn met schrijven geen tijd en aandacht heeft voor de natuur. Maar dit is slechts ironie. Beide gedichten staan vol met observaties over de natuur; de dichter vraagt via zijn op het eerste gezicht poëticale gedichten aan de lezer om aandacht te besteden aan de natuur. Door in deze gedichten het verwijt op te nemen dat men te weinig aandacht schenkt aan de natuur, maakt Andreus het mogelijk om zijn bezigheden als dichter te bagatelliseren. In het gedicht voor volwassenen is sprake van schrijven voor brood, een uitdrukking die Andreus wel eens gebruikte als hij het had over het schrijven voor kinderen. Maar wij denken ook dit als ironie te moeten opvatten, want het schrijven voor de jeugd zal zijn geest zeker niet verduisterd hebben. Het zou wel eens als noodzakelijk tegenwicht hebben kunnen dienen tegen de vaak wat al te sombere visie op de wereld, die dikwijls uit zijn gedichten voor volwassenen naar voren komt.

In ‘November’ zijn het de gedachten van de schrijver zelf die beschreven worden. Het gaat in dat gedicht over de manier waarop het schrijven doorwerkt in zijn geest. Het biedt een wat filosofische benadering van het schrijverschap, het kindergedicht blijft op het niveau van de handeling. Dit is ook terug te vinden in de manier waarop de natuur voorgesteld wordt: de zon staat te tikken op de ramen en zegt dat ze samen zouden gaan wandelen. De zon wordt gepersonifieerd en kan daardoor een handeling verrichten en als zodanig de schrijver een verwijt maken. Door dit tikken wordt ook een relatie gelegd met de bezigheden van de schrijver, het tikken op de schrijfmachine. In dit gedicht voor volwassenen is dit verband eerder indirect aanwezig via de verduisterde geest en het licht dat minder wordt. Door handelingen te beschrijven is het voor Andreus mogelijk om hetzelfde onderwerp in zijn kindergedichten te gebruiken. De twee volgende gedichten laten dit ook duidelijk zien.

Gedicht voor volwassenen
Boombeschrijving

Bomen zijn werkelijk
Hun bladeren praten werkelijk
met woorden veelzeggend en letterloos.

Hun toppen zingen
Hun stammen zwijgen
hoorbaar.

Hun wortels houden
van de aarde.

Bij een boom
staande moet ik wel
ademen als een boom.

Naar een boom
ziende zie ik
hemel en aarde in elkanders
armen.

Want een boom,
een boom is een bruiloft.

Gedicht voor kinderen
Een boom dat is een prachtig ding

Een boom dat is een prachtig ding,
hij staat gewoon waar hij staat,
doet niet aan grotemensenpraat
en roept nooit: Grote stommeling!,

wanneer je iets misschien niet weet
of altijd alles weer vergeet -
hij knikt maar liever: 't Is wel goed,
en zegt nooit wat je doen of laten moet.

Dus zou 't er ooit een keer van komen
dat grote mensen plotseling
veranderen in bomen
door de wind gewiegd, gesust,

nou, dat was dan een prachtig ding:
dan hadden alle kinderen rust.

(*De fontein in de buitenwijk)*

De natuur als symbool voor een harmonische wereld is een thema dat veelvuldig terugkeert in de poëzie van Andreus, en niet alleen in zijn gedichten voor volwassenen. Bijna een derde van zijn kindergedichten kent een dier als onderwerp, dieren en natuur in het algemeen worden beschreven om echte vrijheid en ruimte zichtbaar te maken. De twee bovenstaande gedichten hebben in feite dezelfde inhoud: een boom die de mens laat zien hoe je in harmonie met de wereld om je heen kunt leven. Er zijn adapties in het kindergedicht aan te wijzen in de manier waarop dit gegeven is uitgewerkt. Voor de jeugdige lezer is dit idee concreet gemaakt door de vergelijking tussen bomen en volwassenen. De boom is ‘gewoon’ zichzelf en hij bemoeit zich niet op een vervelende manier met al het andere wat leeft. De volwassenen (‘grote mensen’) doen dit niet, met hun ‘grotemensenpraat’ leveren ze kritiek op het doen

en laten van de kinderen. Andreus levert met dit gedicht via de boom kritiek op de volwassenen. Dit lijkt op het eerste gezicht ook een adaptie aan de jonge lezer, een tegemoetkoming aan diens behoefte zich af te zetten tegen de bemoeienis van de ouderen, maar Andreus spreekt zich in zijn poëzie voor volwassenen eveneens vaak uit tegen de bemoeizucht van andere mensen. Deze gedichten gaan vaak over vrijheid, ze geven een beeld van een (zijn?) onafhankelijke levenswijze. Hij zei zelf eens: ‘Ik heb geen superieuren die mij tot dat noodzakelijke kleine wereldje van volwassenen dwingen.’[13.] Andreus laat het kinderlijke in hem tot uiting komen, omdat hij dit als een positieve eigenschap beschouwt. In zijn gedichten voor volwassenen én voor kinderen toont hij een soort van ideaalbeeld van een mens die primair met zijn gevoel reageert. Dáárom gebruikt hij de natuur zo veelvuldig in zijn gedichten, want in of via haar kan hij een instinctieve manier van leven laten zien. Dat dit op een minder abstract niveau gebeurt dan in zijn poëzie voor volwassenen, betekent niet dat de kindergedichten daarom niet als poëzie betiteld zouden mogen worden. Er is dan slechts sprake van een adaptie aan de beleving en het geestelijke bevattingsvermogen van het kind.

Wij zullen nu de vier vormen van adaptie nog eens de revue laten passeren en trachten aan te wijzen, waar en in hoeverre de kindergedichten wel of niet afwijken van de gedichten voor volwassenen.

De stofkeuze. In beide genres is sprake van een vrij gering aantal thema's en motieven. Voor de poëzie voor volwassenen is in feite één hoofdthema aan de wijzen: de identiteit van het ik. Het is daarbij aan de lezer om deze ‘ik’ op te vatten als ‘de dichter’ of ‘de lezer’. De andere ‘thema's’ zoals het licht de natuur en de liefde zijn ondergeschikt aan dit hoofdthema en zouden derhalve als ‘motieven’ aangeduid kunnen worden.

In de kindergedichten komt een grote verscheidenheid aan onderwerpen aan bod. Veel gedichten gaan, zoals gezegd, over dieren. Opvallend is, dat veel dieren met een probleem worstelen, niet zo gelukkig zijn, maar in een vrij groot deel van deze gedichten bedenken de dieren zelf een oplossing, waardoor ze het leven weer aankunnen en ervan genieten. Achttien gedichten uit de vier bundels hebben objecten als onderwerp en, net als bij de diergedichten, is hier veelvuldig sprake van personificatie, waarbij het praten en handelen van de objecten dikwijls tot komische effecten leidt. Toch gaat het bij de beschrijving van deze ‘dingen’ en dieren niet louter om een fantastisch gebeuren, het gebruik van deze vorm van beeldspraak bezit ook een symbolische betekenis, waar het een vergelijking met *menselijk* handelen betreft. Telkens zien we dezelfde elementen terug, die betrekking hebben op menselijke eigenschappen. Dit betekent overigens niet, dat mensen zelf ook niet ruim aan bod komen in de kindergedichten. Alle beschrijvingen van mensen of menselijke eigenschappen geven te zamen een beeld van een soort ‘ideale mens’, die zelfstandig handelt en oordeelt, in vrijheid leeft en woont.

Ten aanzien van de poëzie voor de volwassenen geldt echter dat deze thematiek in meer filosofische bewoordingen wordt uitgedrukt en dat identiteitsvragen vaak direct verbonden worden aan een negatieve kijk op de men-

selijk handelen. In de kindergedichten komen ook wel negatieve aspecten naar voren als bemoeizucht en een te geringe milieubewustheid, maar deze worden steeds toegeschreven aan de volwassene. Ze vormen een contrast met de in de andere gedichten beschreven kinderlijke levensvreugde en een optimistischer levensbeschouwing.

Over het geheel genomen is er dus sprake van dezelfde thematiek. In de poëzie voor volwassenen vinden we wèl onderwerpen, die niet terug te vinden zijn in de kindergedichten. Het gaat dan om erotische gedichten en gedichten waar Andreus spreekt over natuurkundige begrippen. Het licht, voor velen hét onderwerp van Andreus' poëzie, komt ook niet als zelfstandig onderwerp naar voren in de gedichten voor kinderen. Toen aan Mies Bouhuys gevraagd werd of het licht een belangrijke rol speelt in Andreus' poëzie, antwoordde ze: ‘Ik zou willen zeggen: die kinderpoëzie ís het licht. Daarin wordt het woord licht heel wat minder gebruikt dan in de andere poëzie, maar het zijn op zichzelf de werkelijk lichte momenten in zijn dichterschap, misschien wel in zijn leven.’[14.]) De kindergedichten kunnen misschien voor de (jeugdige) lezers als een uitnodiging opgevat worden om de literaire wereld van het gedicht en de ‘echte’ wereld, waarin ze leven, met elkaar te vergelijken. Zo geven ze stof tot nadenken en net als bij de gedichten voor volwassenen belichten ze zaken vanuit een perspectief, waar diezelfde lezers nog niet bij hebben stilgestaan.

Hans Andreus, foto: Paul Huf

De literaire vorm. Bij het commentaar op de boomgedichten is reeds geconstateerd, dat Andreus zich in de kindergedichten concreter uitdrukt. Hij kiest voor directe bewoordingen en beschrijvingen van handelingen. Hij hanteert een taal die helder en duidelijk is, de woorden zijn minder poly-interpretabel dan in de poëzie voor volwassenen. Hierdoor zullen jonge lezers waarschijnlijk weinig moeilijkheden ondervinden bij een juiste interpretatie van de voor hen bestemde gedichten. Beeldspraak wordt wel gebruikt, maar in beperktere mate. De beeldspraak in de kindergedichten wordt vaak langzaam opgebouwd, waardoor sneller duidelijk is wat ermee wordt bedoeld. Als er al moeilijke woorden gebruikt worden, worden ze meestal uitgelegd. Andreus hanteert meer rijm in de kindergedichten en ook wordt interpunctie niet achterwege gelaten. Dit laatste misschien ook, omdat de kindergedichten mede bedoeld zijn om voor te lezen.

In het algemeen is het werk voor kinderen minder experimenteel in formeel opzicht, maar het feit dat Andreus in zijn poëzie voor volwassenen ook gebruik maakte van

traditionele versvormen als het sonnet, kan erop wijzen dat Andreus toch geen Vijftiger in hart en nieren was. Hoe het ook zij, ook in de kindergedichten probeerde hij te variëren in de lengte van het totale gedicht, in de strofenbouw en de zinslengte, waardoor vaak weinig traditionele kinderversvormen ontstaan. Zo laten ze zien dat Andreus veel zorg besteed heeft aan de literaire vorm, net als bij de poëzie voor volwassenen.

De stijl. In beide genres maakt Andreus gebruik van spreektaal. Vooral in de dier- en objectgedichten wordt de directe rede of de vrije indirecte rede gehanteerd, wat verklaard kan worden uit het veelvuldig gebruik van de personificatie. Toch zijn er ook nogal wat beschrijvende en beschouwende gedichten te vinden in de vier bundels. De onderwerpen worden daar uitgetild boven het niveau

van de handeling. Qua stijl staan deze gedichten dan ook het dichtst bij die voor volwassenen. Toch hebben we het idee dat Andreus ook daar niet over de hoofden van de kinderen heen ‘dicht’.

Het medium. De bundels voor kinderen zijn alle vier *geïllustreerd*, door Babs van Wely. Elk gedicht is omgeven door één of meer tekeningen die een bepaald aspect belichten uit het gedicht. Maar juist daardoor kunnen ze ook de interpretatie van de lezer in een bepaalde richting sturen. Bij ‘Van binnen pratend hoofd’ staat twee keer een kindje getekend, als lezer kun je dan al bijna niet meer aan een volwassene denken voor de ‘ik’ in het gedicht. Omdat het kindergedichten zijn, kan deze beïnvloeding van de lezer functioneel genoemd worden. De jonge lezer is hierdoor in staat zich te identificeren met de persoon uit het gedicht, wat een verdieping van de beleving van het gedicht kan betekenen.

Een toegift

Tot besluit, als een soort toegift, geven wij onze interpretatie van het gedicht ‘De kraaien’, een gedicht dat op het eerste gezicht misschien traditioneel in zijn onderwerpskeuze lijkt, maar waarvan wij hopen aan te tonen dat het zeker niet flauw in zijn uitwerking of weinig verrassend van taal is, om Ekkers nog eenmaal te parafraseren.

> De kraaien in de regen,
> de kraaien op het gras,
> de zeven zwarte kraaien
> op het gras
> in de regen -
>
> Kra!
> De eerste zit de derde achterna,
> de tweede de vijfde
> zijn krakerig aan het kijven,
> de vierde kijkt met starend oog
> triest naar de hemellucht omhoog,
> de zesde en de zevende,
> krassen zacht en zwevende -
>
> De kraaien in de regen,
> de kraaien op de gras,
> de zeven zwarte kraaien
> op het gras
> in de regen -
>
> zwart op groen
> zwart in dun
> grijs op gras -
> groen -
>
> niks kan de regen tegen
> die zeven zwarte kraaien doen!

Kra! Kra! Kra!

Regel een en twee geven de basiselementen voor dit gedicht: kraaien, regen en gras. Daarna volgen herhalingen en uitwerkingen van die drie elementen. Het gedicht lijkt opgebouwd als een poëische beschrijving van een schilderij. De eerste zinnen geven een visueel beeld, kort en zakelijk. Regel drie geeft wat extra informatie, namelijk dat er sprake is van zeven kraaien. Met dat aantal wordt *gespeeld* in de tweede strofe. Deze strofe wordt voorafgegaan door het woord ‘Kra!’, daarmee wordt een evident auditief element in het gedicht gebracht, waarna het je als lezer des te meer opvalt, hoezeer de r-klank het gedicht domineert. Elke zin klinkt krakerig als het krassen der kraaien.

De derde strofe is een letterlijke herhaling van de eerste, wat een intensivering van het beeld bewerkstelligt. Deze intensivering bereikt zijn top in de vierde strofe, waarin enkel kleurindrukken worden gegeven. Het is alsof de dichter de technische elementen van het schilderij aan het ontleden is. De laatste regels van het gedicht bevestigen de indruk dat het hier om een beschrijving van een vastgelegd beeld gaat; de regen kan niets tegen *die* kraaien doen. Ze zijn vereeuwigd. De kraaien zullen altijd in de regen op het gras blijven. Het beeld van *deze* kraaien in *deze* regen op *dit* gras ligt vast door dit gedicht. Hun gekras klinkt nog als een echo door in het driemaal ‘Kra!’. Een muzikaal gedicht in al zijn onmuzikaliteit.

Voor de poëzie voor volwassenen is geciteerd naar Hans Andreus, *Verzamelde Gedichten*, Amsterdam 1984;

voor de poëzie voor kinderen is men nog steeds aangewezen op de afzonderlijke uitgaven: *Waarom Daarom*, Haarlem 1967; *De Rommeltuin*, Haarlem 1970; *De fontein in de buitenwijk*, Haarlem 1973; *Kinderversjes*, Haarlem 1975.

Eindnoten:

1. De Telegraaf 26-10-1963, in documentatiemap NBLC over Andreus
2. ‘Hans Andreus geïnterviewd door Hans Andreus’, in IDIL-gids 1960
3. In ‘Over experimentele of atonale poëzie’, Podium, jrg. 11 (1956), nr. 2, p. 75-79
4. *De dichter en het afscheid van de jeugd*, Haarlem/Antwerpen, p. 13
5. Amersfoortse Courant 16-10-1971, in documentatiemap NBLC over Andreus
6. In ‘Hans Andreus’, *Lexicon van de Jeugdliteratuur*, Alphen aan de Rijn/Groningen 1982
7. In ‘Dichter in proza’, de kinderboeken van Hans Andreus, Literama (1984). Ook in 1986 is Ekkers kennelijk nog dezelfde mening toegedaan: ‘Dat doet hij dan toch tamelijk traditioneel in een weinig verrassende taal. In zijn volwassenenpoëzie komt het kind zuiverder en origineler naar voren dan in vele kinderversjes. Het lijkt wel of hij de kinderpoëzie niet helemaal serieus neemt.’ In ‘Van nonsens tot verwondering’, Bzzlletin 134 (1986), p. 6
8. In ‘Hans Andreus: Bij een boom staande’, in Literama 14 (1979), Andreusnummer
9. In *Kinder- und Jugendliteraturforschung*, Wien/Köln/Gras 1973
10. Vgl. Bekkering, ‘De Cassandra van de jeugdliteratuur?’, in *Literatuur*, jrg. 2 (1985) nr. 2. p. 101-107
11. ‘Het principe van de huissleutel’, in De Fonteijne, jrg. 5 (1986), nr. 2-3, p. 61-64.
12. Vgl. voor dit standpunt M. Dahrendorf, *Kinder- und Jugendliteratur im bürgerlichen Zeitalter*, Königstein 1980; vgl. ook T. Baudoin, ‘Die vent met dat veertje is stapelgek. De kinderblik van Reiner Zimnik’, Bzzlletin 95 (1982), p. 75-85
13. Zie noot 8
14. Zie noot 8

Peter van den Hoven
Jeugdliteratuur
De macht van de A.I.

Aanschafinformatie.

A.I.

Ik kan het ook niet helpen, zo heten die dingen. Korte stukjes tekst, bedoeld als kritieken, van tussen de honderd en honderdvijftig woorden, die door speciaal daarvoor aangezochte, deskundig geachte recensenten worden geschreven over nieuwe verschenen boeken voor het N.B.L.C. (Nederlands Bibliotheek en Lectuur Centrum in Den Haag), afdeling lectuurinformatie. Deze aanschafinformatie (a.i.'s) worden naar alle bibliotheken gezonden, die mede op basis daarvan hun aanschafbeleid bepalen en een keuze maken uit het aantal aangeboden boeken ter aanvulling van hun collectie. Krijgt een boek een negatieve a.i. dan is de kans heel groot dat de bibliotheken het massaal zullen negeren. Gevolgen? De lezer ervaart dat het boek in de bibliotheek niet beschikbaar is en moet, als hij het beslist wil lezen, naar de boekhandel; de schrijver bereikt aanzienlijk minder lezers en wordt en passant een uitleenvergoeding door de neus geboord; de uitgever (en opnieuw de auteur) lijden meestal een flinke financiële strop: wel of geen goede a.i. kan een verschil uitmaken van gemiddeld zo'n 750 boeken. Voor wat moeilijker in de markt liggende werken kan dat de genadeslag betekenen. Ze lijden een wat duister leven, die a.i.'s, het publiek blijft er meestal onkundig van, je moet er echt naar op zoek gaan, maar het zal duidelijk zijn dat ze zeker zoveel invloed hebben als bijvoorbeeld kritieken in landelijke bladen. De verborgen macht van zo'n honderdvijfentwintig woorden.

Bij het schrijven van het elders in dit nummer afgedrukte artikel over Charuba stuitte ik op de a.i.'s van *Mosa's eiland* en *Warwind* van de Arubaanse auteurs Desiree Correa en Josette Daal. Ter illustratie neem ik ze hier beiden over, eerst die over *Mosa's eiland* geschreven door ene Marijke van Dijk-Ouwenbroek:

> Mosa, een dertienjarig meisje en zusje bij haar oma op Aruba. Ze heeft het niet makkelijk: geldzorgen, gescheiden ouders, onbegrip bij haar familie, ze is te dik enz. Als ze haar problemen niet meer aankan vlucht ze naar een denkbeeldig eiland waar ze voor niemand bereikbaar is. Vlotgeschreven verhaal maar op taal en stijl is wel wat aan te merken. Mosa's problemen zijn voor tieners zeker herkenbaar maar de aangesneden onderwerpen worden niet uitgewerkt. De sfeer en denkbeelden uit het boek geven een onjuist beeld van het hedendaagse Aruba. De personen zijn niet geloofwaardig beschreven, bovendien komen de mannen er in alle gevallen slecht af. Door de ‘ik-vorm’ en flash-backs is het een rommelig geheel geworden. Misschien voor meisjes van 12 jaar.

Laat ik over deze aanschaf*informatie* maar wat vragen stellen, want ik kom er niet helemaal uit, zogezegd. Marijke van Dijk-Ouwenbroek vindt Mosa's eiland een vlotgeschreven verhaal, maar heeft opmerkingen over de taal en de stijl. Helaas, welke dat zijn, en hoe desondanks het verhaal vlotgeschreven is, daarover laat ze ons in het ongewisse. De aangesneden onderwerpen worden niet uitgewerkt.

Onderwerpen? Aangesneden? Uitgewerkt? Het is geen kookboek, Marijke van Dijk-Ouwenbroek! Zou het misschien zo kunnen zijn dat Desiree Correa met opzet niet uitputtend is over wat haar romanfiguur meemaakt, omdat dat uitstekend past bij de situatie en beleving van Mosa? Of omdat ze een betrokken leeshouding van de lezer vraagt? Hoezo, Marijke van Dijk-Ouwenbroek, geven de sfeer en denkbeelden uit het boek een onjuist beeld van het hedendaagse Aruba? Mogen wij even vernemen wat u daar precies mee bedoelt? Of wilt u eigenlijk zeggen dat u het met een aantal zaken niet eens bent? Dat mag hoor, maar wilt u dat dan duidelijk maken, en uw particuliere mening scheiden van uw boekbeoordeling? Personen ongeloofwaardig, mannen die er in alle gevallen slecht afkomen, ik kan nog wel even doorgaan. Door de ik-vorm en flash-backs is het een rommelig geheel geworden? Hoe nu? Kunt u mij het oorzakelijk verband tussen het eerste en het tweede deel van die zin uitleggen? Dit, Mevrouw Van Dijk-Ouwenbroek, heeft niets met aanschafinformatie te maken, dit is kwaadaardig onbenul, verpakt in een ongemotiveerde afwijzing die door moet gaan voor kritiek.

De aanschafinformatie over *Warwind* van Josette Daal komt van, who ever that may be, Jos Weinberg.

> Een nogal rumoerige zesde klas van een lagere school op Aruba krijgt een nieuwe juffrouw. Ze lijkt over magische krachten te beschikken, waarbij vooral de populaire bubbelkauwgum een grote rol speelt. Ondanks de goede intenties is het verhaal wat vlak en onwaarschijnlijk gebleven. Er zijn de nodige clichés te bespeuren. Het boek heeft een aantal mooie zwartwit illustraties in zeefdruk. Een gemiste kans voor Nederlandse kinderen om echt iets te weet te komen over leven en onderwijs op de Antillen, omdat het verhaal zich grotendeels in het klaslokaal afspeelt. Er worden nogal wat verzuchtingen in het Papiamento geslaakt en ook de scheldpartijtjes zijn niet van de lucht. Verder doet de klas denken aan een Nederlandse schoolklas anno 1950. In de slothoofdstukken brengt ze op een nogal geforceerde manier de lezers met enige aardrijkskundige en historische feitjes in aanraking.

Vanaf ca. 10 jaar.

Daar gaat-ie weer. Er zijn de nodige clichés bespeurd, maar Jos Weinberg houdt ze lekker voor zichzelf. En waar komt die gemiste kans vandaan? Er wordt trouwens gesuggereerd dat het boek geschreven is om Nederlandse kinderen iets te leren over het onderwijs op de Antillen, waarmee het boek in een onjuiste, informatieve hoek wordt gedrukt. En dan: is de kans gemist *omdat* het verhaal zich grotendeels in het klaslokaal afspeelt? Wat is dat nu voor onzin? Zijn verzuchtingen in het Papiamento en scheldpartijtjes uit den boze, heer Weinberg? Nogal geforceerde manier? Hoezo? En het verhaal zou vlak en onwaarschijnlijk gebleven zijn? Maar desondanks *goede intenties* bezitten? Waar haalt Jos Weinberg dàt nu weer vandaan?

Dit is wederom geen aanschafinformatie, maar een stekende migraine veroorzakende legpuzzle, waarvan meer dan de helft van de stukjes moedwillig zijn achtergehouden.

Och, ik kan natuurlijk argumenten aandragen waarom *Mosa's eiland* en *Warwind* weliswaar geen jeugdliteraire meesterwerken zijn, er valt best wat op aan te merken, maar over het geheel genomen voortreffelijke debuten zijn. Wim Rutgers, toch niet de eerste de beste literaire criticus, en als geen ander geïnformeerd over Arubaanse jeugdliteratuur noemt *Mosa's eiland*, om ons daartoe te beperken, *'een debuut van formaat'*. Hij wijst in een uitvoerige analyse op enkele onvolkomenheden in stijl en compositie, maar besluit samenvattend: 'Er is wel eens beweerd dat de jeugdliteratuur ver achterloopt in ontwikkeling op de romans voor volwassenen, die een veel levensechter beeld zonder nadrukkelijke "goede afloop" zouden presenteren. Dan is hier een jeugdboek dat deze achterstand inhaalt, want het "open einde", door de lezer zelf in te vullen, spiegelt geen enkele vals-optimistische, onrealistische verwachting voor... Desiree Correa heeft het aangedurfd een brok authentieke levenservaring van mensen op te tekenen, zonder allerlei gewichtige ideeën, maar rechtstreeks uit een familie-situatie voortvloeiend. Ook dat is nieuw binnen de Antilliaanse jeugdliteratuur.'[1.].

En Jos de Roo spreekt van *'het uitstekende debuut van Desiree Correa'* en voegt daar aan toe: 'Mosa's eiland is een schitterend voorbeeld van volwassen cultureel nationalisme.'[2.]

Misschien kunnen Marijke van Dijk-Ouwenbroek en Jos Weinberg ook de voortreffelijke scriptie eens lezen van Simone de Clercq die in *Een frisse wind waait door de West* zeer uitgebreid ingaat op zowel *Mosa's eiland* als *Warwind.*[3.]

Ik weet natuurlijk ook wel dat het een godsonmogelijk karwei is om in zo'n honderd vijfentwintig woorden een boek goed te bespreken. Als dat dan per se moet - en ik ben daar niet bepaald van overtuigd, in ieder geval niet zó! - dan zou ernaar gestreefd kunnen worden zo min mogelijk onbeargumenteerde uitspraken te doen die volstrekt oncontroleerbaar zijn, zowel ter positieve als negatieve zijde, en te proberen zo objectief mogelijk *informatie* te geven. Op basis waarvan bibliotheken zo goed mogelijk inzicht geboden wordt om een keuze te maken. Dàt is volgens mij de taak van de a.i.'s.

De gevolgen dan, want die zijn ernaar. Leopold informeert me dat er van de door haar uitgegeven jeugdboeken gemiddeld zo'n zeven- tot achthonderd boeken door de bibliotheken worden besteld. Nu zijn die cijfers: tweehonderdtien van *Mosa's eiland* en hondernegenendertig van *Warwind.* Wat betekent dit? Dat veel kinderen, en volwassenen, de mogelijkheid ontnomen wordt van deze Charuba-uitgaven kennis te nemen. De macht van de zesderangsrecensenten verbergt onder het mom van voorlichting en kritiek een verkapte censuur.

Dit verhaal heeft ook nog een aardig staartje. Leopolduitgeefster Liesbeth ten Houten doet schriftelijk haar beklag over de botte afwijzing van *Warwind* door Jos Weinberg en krijgt op 22-4-1986 een briefje terug van Anja van Cingel, namens de redactie van de lectuurinformatiedienst. Die had *'in de beoordeling geen subjectiviteit kunnen bespeuren'* en levert het volgende argument om een heraanbieding aan de bibliotheken af te wijzen: 'Voor het kind zal het erg moeilijk zijn zich een beeld te vormen van het (school)leven op Aruba, als het verhaal een mengeling is van reële en fantasiebelevenissen.'

Alsjeblieft, jeugdboekenschrijver, hou je in het vervolg aan de directieven van de Dienst Lectuurinformatie van het N.B.L.C., die precies weet wat goed is voor het (HET!) kind. Daar weet men precies hoe je een jeugdboek moet fabrieken, wat de jeugd wel en niet moeilijk vindt. In ieder geval is het vermengen van fantasie en werkelijkheid uit den boze, wilt u daar in het vervolg even rekening mee houden?

Het is praktisch wat moeilijk realiseerbaar, maar Jos Weinberg en Marijke van Dijk-Ouwenbroek bieden zich hierbij gaarne aan om, terwijl u achter de schrijftafel aan den arbeid bent, staande ter linker- en rechterzijde achter uw stoel over uw schouders aan- en opmerkingen te maken, zodat u ervan verzekerd kunt zijn dat u een verantwoord jeugdboek schrijft. Anja van Cingel wil daarna, mocht u nog onzekerheid gevoelen, altijd wel een laatste correctie plegen.

In een tijd waarin niet alleen de jeugdliteratuur, maar ook de jeugdliteratuurkritiek volwassen aan het worden is en er - om slechts drie namen te noemen - uitstekende recensenten als Rindert Kromhout, Bregje Boonstra en Joke Linders-Nouwens werkzaam zijn, is het ronduit teleurstellend dat het N.B.L.C. haar voorlichtende taak met dit broddelwerk onderuit haalt.

Eindnoten:

1. Wim Rutgers, *Bondia, met wie schrijf ik*; over Caraïbische jeugdliteratuur. Hoofdstuk 6, Drie Debutanten. Verschijnt in 1987 bij Leopold/Charuba.
2. Trouw, 19-7-1984.
3. Simone de Clercq, *Een frisse wind waait door de West*, de ontwikkeling van de Antilliaanse jeugdliteratuur; scriptie Nieuwe Nederlandse Letterkunde, Universiteit van Nijmegen, april 1986.

Peter Swart
Misdaadliteratuur
Vredeskinderen doen bloemen uit hun haar

Waarschijnlijk zijn er nooit meer Nederlanders tegelijk de straat opgegaan om aan de regerende politici duidelijk te maken dat ze het ergens fundamenteel oneens mee waren dan de vijfhonderdduizend demonstranten tegen de plaatsing van kruisraketten op Nederlands grondgebied drie jaar geleden in Den Haag. En waarschijnlijk, gelet op het geringe effect van deze vooral voor deelnemers en sympathisanten buitengewoon indrukwekkende manifestatie, zal dat wel niet zo gauw weer gebeuren ook. Bij het overgrote deel zijn woede en onbegrip naar binnen geslagen, en zoals de machthebbers moeten hebben geanticipeerd is het ook gegaan: na enkele jaren van vruchteloos protest staat de plaatsing van kruisvluchtwapens an sich niet eens meer ter discussie. Als er al wordt gesproken gaat het in de regel meer over de plaatsen waar die dingen moeten worden gestationneerd, dan over de wenselijkheid van de aanwezigheid ervan. O.K., er zal nog wel een aantal tentjes staan opgesteld in de buurt van Woensdrecht, maar als een menigte van een half miljoen gemakkelijk over het hoofd kan worden gezien, dan zal geen enkele politicus serieuze aandacht hoeven te besteden aan een dermate afgeslankte oppositie.

In *De Whitman Affaire* van J.N. Meijsing, zijn derde thriller, vorige titels *Bergers oplossing* en *Bergers scenario*, staat een groep vredesactivisten op, die het niet wil laten bij kamperen in het open veld. De 'basisgroepen tegen geweld en militarisme' kiezen voor een directere, meer confronterende aanpak: er wordt ingebroken bij een transportbedrijf dat werk doet voor het Ministerie van Defensie. Een medewerker van Bergen - zelf de baas van 'een ongewone afdeling' van Binnenlandse Zaken - krijgt de opdracht één van de vrachtwagencombinaties van de firma Tehatex te besturen. De Whitman waaraan 't boek zijn titel ontleent is directeur van deze onderneming. Zowel Binnenlandse Zaken als Whitman zien er graag op toe dat het buitengewone vrachtje zijn bestemming bereikt, hiermede is men ook de Amerikaanse bondgenoot ter wille. De vredesactivisten, die op de hoogte zijn van het mysterieuze transport, stellen van alles in het werk om een soepele doorkomst te dwarsbomen, en melden zich ter plekke in een poging om het initiatief over te nemen en om te buigen in een voor hun doeleinden positieve richting. Belangenbehartigers van een goede aankomst van de vrachtwagen schrikken er niet voor terug enig geweld te gebruiken om de tegenstander het zwijgen op te leggen, en confrontaties tussen de verschillende partijen bepalen de conflictstof in de rest van het boek, dat wordt gekenmerkt door de golfslagbeweging die bij de goede thriller hoort als zout bij een eitje. Flitsende en verrassende actie wordt afgewisseld met momenten van relatieve rust, waarin de hoofdpersoon even de tijd neemt om zijn strategie te bepalen, of de alwetende verteller in een tussenhoofdstuk met extra informatie een nieuwe dimensie aan het verhaal toevoegt. Zo kan de lezer, die de belevenissen van de hoofdpersoon tenslotte op de voet volgt, even tot rust komen om de volgende klap te kunnen incasseren. De spanning die wordt opgeroepen bij de beschrijving van de kraak bij de firma Tehatex in het openingshoofdstuk, neemt in het verdere verloop van het boek meerdere verschijningsvormen aan, tot en met de ontknoping in het slothoofdstuk, en zo hoort het ook. Je zou het spanningsverloop hooguit enigszins

discontinu kunnen noemen, maar hiertegen kan worden aangevoerd dat de vrachtwagencombinatie het hele boek doorkruist als de spreekwoordelijke rode draad.

In een tijd waarin de thriller - in navolging van het Amerikaanse voorbeeld? - zich in Nederland lijkt te ontwikkelen in de richting van een vertelling over lokale problemen met internationale dwarsverbindingen, waarvoor haast niet genoeg figuranten kunnen worden aangesleept, toont Meijsing overtuigend aan, dat hij de

techniek van het weglaten beheerst. Want hoewel er ook in *De Affaire Whitman* sprake is van een interne kwestie met buitenlandse bemoeienis, wordt de lezer nu eens niet gestoord door de aanwezigheid van voor de handeling van het boek irrelevante personages.

De groep activisten krijgt in zijn diversiteit voldoende diepte om in hun bestaan te kunnen geloven, en hun oprechte betrokkenheid bij het gevaar van een voortschrijdende bewapeningswedloop is goed getypeerd. De jongens met de petten en de witte boorden aan de andere kant van de ideologie spreken misschien iets minder tot de verbeelding, maar is dat in werkelijkheid niet evenzeer het geval? Men zegt wat er gezegd moet worden, en doet wat er gedaan moet worden, of wat er nu juist niet gedaan moet worden, het is maar hoe je die dingen ziet. Van Meijsing komen geen morele waarde-oordelen, bij hem geen politieke stellingname zoals bij Jef Geeraerts wanneer hij het heeft over de huidige politieke situatie in België. Meijsing zegt niet hoe hij het wil hebben, maar laat het bij een interpretatie van de werkelijkheid. Of misschien zegt hij toch iets door Thomas Hobbes' ‘Homo homini lupus’ tot het motto van zijn boek te promoveren.

Temidden van bureaucraten, activisten, een fotograaf en een kapitein om er een aantal te noemen, opereert in *De Whitman Affaire* een hoofdpersoon die niet met name wordt aangeduid. Hebben we hier te maken met de ultieme versie van de anti-held? Is de ambtenaar van Binnenlandse Zaken in dusdanige mate inwisselbaar, dat hij net zo goed anoniem kan blijven, of krijgt de lezer op deze wijze optimale identificatiemogelijkheden aangereikt?

De ongewone afdeling van Binnenlandse Zaken krijgt vorm in de gestalte van Berger, die de ‘ik’ op vaderlijke toon instrueert en toespreekt, overigens zonder dat ergens duidelijk wordt waar hij zijn wijsheid vandaan haalt. Men heeft kennelijk inmiddels in Den Haag geleerd van gemaakte fouten; de andijvie bij de groenteboer op de hoek wordt niet meer verpakt in staatsgeheimen! Men is als het gaat om binnenlandse veiligheid, of het bewaken van Amerikaanse belangen in het buitenland, precies zo geheimzinnig als men moet zijn.

Het taalgebruik van Meijsing is verfrissend; het is duidelijk dat het schrijven hem gemakkelijk afgaat. Bij hem slaan de zinsdelen niet op hol, alles staat keurig op zijn plaats, zonder dat de originaliteit verloren gaat. Ook over de cover van Steye Raviez niets dan lof: een schoolvoorbeeld van een geslaagde ‘letterkaft’.

Toch blijft er na lezing nog wel iets te verlangen. In een boek waarin de machtsverhoudingen duidelijk zijn, en de partijen over 't algemeen aardig van elkaar kunnen worden onderscheiden, zou een wat dieper karaktertechnisch uitgewerkt personage niet hebben misstaan. Maar misschien is dat nu juist een voorbeeld van het verschil dat door sommigen wordt gemaakt tussen literatuur en misdaadliteratuur.

J.N. Meijsing *De Whitman affaire* Uitgeverij Sijthoff 216 blz. f 24,75.

Renate Dorrestein
van de Campus

Het is end of term - en dat is evenzeer een geestesgesteldheid als het feitelijke einde van het semester. 'End of term,' zegt iedereen de hele dag schouderophalend, of het nu studenten betreft die zich plotseling koortsachtig op hunne taken werpen danwel little darlings die ineens geen steek meer uitvoeren omdat het regelen van hun vakantie-arrangementen hen geheel in beslag neemt. Het evenwicht tussen vlijt en vrijheid is wankeler dan ooit, de weg is steil, de poort is eng, zal ik maar zeggen.

Het is end of term - en dat betekent dat de docenten van de University of Michigan door hun studenten beoordeeld dienen te worden. Dit overviel mij wat. De Dean's Office stelde mij formulieren ter hand die ik met wantrouwen bekeek voordat ik ze aan mijn little darlings uitreikte. Bereidt deze docent de lessen degelijk voor? Kan deze docent de stof helder uitleggen? Is deze docent rechtvaardig? Staat deze docent open voor vragen? Spreekt deze docent met enthousiasme over het vak? Een stuk of dertig van dergelijke vragen moest in de categorieën van zeer slecht tot zeer goed worden beantwoord, en wel uitsluitend met B 2 potlood.

'En nou moet je iemand aanwijzen die op de procedure toeziet,' zei mijn Hemingway toen ik de papieren in de klas uitdeelde, 'en dan moet jij even ergens anders gaan zitten terwijl wij ze invullen.' Net als vroeger op verjaarspartijtjes dus, wanneer het spel PIP gespeeld werd, dat veel snoepgoed van het soort tumtum behelsde. Ik ging op een trap een sigaret zitten roken, wat op de universiteit verboden is. Misschien geeft dat niet voor Amerikanen, maar voor Europeanen is dit heel, heel erg. Ik was vergeten te vragen hoe lang ik weg moest blijven. Ik zat daar en overdacht het wezen van de democratie. Toen stond ik bruusk op en marcheerde naar binnen om het onderricht weer eens ter hand te nemen. Hemingway had net de formulieren

ingezameld en stond een grote envelop dicht te likken. ‘Ziezo,’ zei hij.

Het is end of term - dus ook ik moet cijfers uitdelen. Dat is nog helemaal niet zo eenvoudig. Mijn klasje bestaat uit personen van zeer uiteenlopend niveau en kaliber: sommigen schrijven bij mij voor het eerst van hun leven fictie, anderen hebben al vier jaar lang als hoofdvak creative writing. De jongste is 19, de oudste 42 jaar. ‘Is deze docent rechtvaardig?’ Zij doet haar best. Zij heeft besloten eenieder binnen de eigen mogelijkheden en naar gelang van de eigen ontwikkeling en vooruitgang te beoordelen. Dit heeft tot gevolg dat zij voor verhalen die objectief bezien oneindig veel beter zijn dan andere, soms de laagste cijfers moet geven. En dit knaagt aan haar.

Maar ik moet niet zeuren, want gelukkig bestaat er op mijn departement geen verplichting tot *curved grading*, zoals bijvoorbeeld wel voor de exacte vakken geldt, want dat is pas erg. Volgens dit systeem moet eenderde van de klas goede, eenderde middelmatige en eenderde slechte cijfers krijgen. Een gevolg daarvan is dat de studenten elkaar begrijpelijkerwijze naar het leven staan: je haalt het niet in je hoofd om een ander te helpen want dan zou diegene weleens met een van de schaarse goede cijfers aan de haal kunnen gaan. Ieder voor zich, is hier het parool, geheel in de fraaie traditie van individualisme van dit land. Menigmaal ontbreken in bibliotheekboeken dan ook de pagina's met verheldering of oplossing: ontvreemd door lieden die hopen de concurrentieslag aldus te winnen.

Het is end of term - en mijn studenten hoeven van elkaar niets te vrezen, dus kunnen wij ons verbroederen en verzusteren, zoals dat na een semester gezamenlijk ploeteren betaamt. Wij gaan uit drinken. Wij worden vertrouwelijk. Iemand fluistert mij toe dat ze zo stom is geweest om met dinges naar bed te gaan. Dinges? Die ik voor mezelf altijd het kwallemens noem? De grootste aap uit mijn klas? En zij zo'n leuk persoon!

Grote genade. Wat er in zo'n semester al niet gebeurt. En nog meer: Hemingway is belaagd door een homofiele professor, Dostojevski heeft de ziekte van Pfeiffer opgelopen en de vader van Garcia Marquez is overleden. Dat ze nog hebben kunnen studeren vervult me met ontzag: eigenlijk is daar in de meeste levens nauwelijks tijd en ruimte voor.

Het is end of term - maar de meerderheid van mijn little darlings wenst geen afscheid van me te nemen, zoals hier in het systeem van halfjaarlijkse cursussen gebruikelijk. Ik wil best een vervolgcursus voor ze bedenken, of beter nog, een schrijfwerkplaats opzetten waar wij in onderlinge samenwerking meesterwerken zullen wrochten. Nou ben je hier op de universiteit gauw ongrondwettelijk bezig, dat is soms werkelijk in een wipje gebeurd: ik had mijn plan moeten voorleggen aan een commissie die de academische dieptegraad der dingen peilt. Om mijn werkplaats uit de kladden van de bureaucratie te redden, moet ik het Nederlands-Amerikaanse culturele uitwisselingsverdrag in het geding werpen, alsmede de persoon van Eelco Brinkman. Sesam Open U: wij mogen van start.

Het is end of term - en ineens vraag ik me af of ik wel voldoende Nederlandse cultuur heb verspreid. De darlings hebben in vertaling Fritzi Harmsen van Beek gelezen, en Andreas Burnier en Hella Haasse en Hannes Meinkema en ook weten zij alles van Sinterklaas. Maar volstaat dat? Ik pieker over de mannen van WVC en over wat hen mogelijkerwijze kan behagen. ‘Leer ons maar een paar woorden

Nederlands,' zegt Hemingway grootmoedig. En in koor roepen ze me allemaal opgewekt na, speciaal voor WVC: 'Hoedenavond!'

Nico Scheepmaker
Aart van Zoest
Droite de Réponse

Op 8 augustus 1983 schreef Willem Frederik Hermans uit Parijs de volgende ingezonden brief in NRC Handelsblad:

'ROBBENEILAND

In NRC Handelsblad van 19 juli stond een lezersbrief die door niemand minder dan de burgemeester van Amsterdam, Ed. van Thijn, aan het Robbeneiland was gewijd.

Dank zij leugenachtige voorlichting denkt menigeen in Nederland dat het Robbeneiland zoiets is als het Duivelseiland van de Dreyfus-affaire, een moorddadig eenzaam oord, waar een onschuldige gevangen gehouden wordt op water en brood. Ook Ed. van Thijn blijkt dit te denken, maar niets is minder waar. Het Robbeneiland is een eiland vlak bij Kaapstad, waar zich onder meer een moderne gevangenis bevindt, van alle gemakken voorzien. Iedereen die dat wil en niet de argwaan van de politie wekt, kan dagelijks met een veerbootje op en neer varen naar het Robbeneiland.

Onjuist is 't verhaal van Van Thijn dat de door hem diep bemedelijde Nelson Mandela sinds een jaar niet meer op het Robbeneiland zou verblijven, maar in een andere nog gruwelijker gevangenis. Van de wal af kun je met een eenvoudige verrekijker gemakkelijk het tegendeel constateren, als je naar het Robbeneiland kijkt. Daar zit Nelson Mandela achter een tafeltje in de tuin en bestudeert een schriftelijke cursus (agologie, meen ik) waarop hij zich heeft ingeschreven bij de voortreffelijke Zuidafrikaanse universiteit voor schriftelijk onderwijs Unisa.

Men versta mij wel: ik wil niet suggereren dat Nelson niets te klagen heeft, ik ben bovendien een vreedzaam mens die liefst zoveel mogelijk mensen in vrijheid zou zien rondlopen, maar dat de Zuidafrikaanse staat iemand als Nelson Mandela, leider van de communistische terreurorganisatie ANC, die onschuldige mensen met bommen te lijf gaat om maar zoveel mogelijk aandacht van pers en televisie te krijgen, in verzekerde bewaring heeft gesteld, kan nu toch ook weer niet totaal onredelijk worden genoemd. Van Thijn is, zie Hollands Maandblad dec. '82, blz. 16, een aanhanger van

de theorie dat democratisch socialisten "als het om de staat gaat, politieke blindgangers zijn". 't Zijn dus onontplofte bommen, bezijden het doel in de grond gezakt. Van Thijns nieuwste briefje bewijst dat hij nog altijd niet tot beter inzicht is gekomen. Als hij, in plaats van een plein in Amsterdam naar Steve Biko te noemen, die stad eens een flinke opknapbeurt gaf? Zou hij zich dan niet veel verdienstelijker maken, dan met al dat onvruchtbare getob over andermans Robbeneiland?'

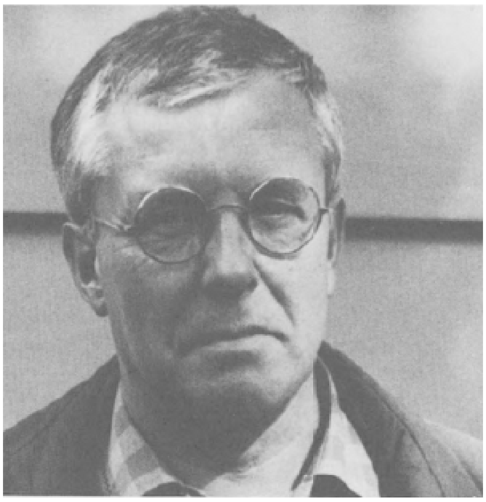
Even los van de inhoud: wat vind je van de *toon* van deze brief? Alles wat verband houdt met de staat Zuid-Afrika is mooi en de moeite waard. Een 'moderne' gevangenis, 'van alle gemakken voorzien'. De Zuidafrikaanse universiteit is 'voortreffelijk', en je kan Mandela 'aan een tafeltje' zien zitten met behulp van 'een eenvoudige verrekijker'. Ook kun je het Robbeneiland bezoeken met 'een veerbootje'. Zo simpel is het allemaal! Het zijn het soort verkleinwoordjes waarmee het verplegend personeel de patiënten van een krankzinnigeninrichting denkt te kunnen sussen. Nelson Mandela is daarentegen de leider van een 'terreurorganisatie' (sterker nog: van 'een communistische terreurorganisatie'), die 'onschuldige mensen' te lijf gaat met bommen, en waarom? Alleen maar om 'zoveel mogelijk aandacht van pers en televisie te krijgen'. Kan het kleiner, kan het misselijker? Gelukkig zit hij nu aan een tafeltje in de tuin in de zon een schriftelijke onzincursus te studeren, dus wat zeurt zo'n oliebol als 'niemand minder dan' Ed. van Thijn nou eigenlijk? Soms zou je willen dat W.F. Hermans wat subtieler schreef en vooral: Wat subtieler argumenteerde. 'It's not done' om je zo neerbuigend en zo spottend uit te laten over een politieke gevangene die door de grote meerderheid van de mensen in Zuid-Afrika als hun leider wordt beschouwd en al 24 jaar gevangen zit. Hermans was indertijd ook slecht geïnformeerd. In april 1982 (een jaar en vier maanden voor hij de aandrang voelde zijn ingezonden brief te schrijven) werden Mandela en Sisulu, samen met Kathrada, Mhlaba en Mlangeni, van Robbeneiland naar de Pollsmoor-gevangenis op het vasteland overgebracht. In NRC Handelsblad van 12 augustus 1983 wijst de Werkgroep Kairos er bovendien op dat de veerdienst Kaapstad-Robbeneiland slechts toegankelijk is voor iemand die in het bezit is van een vergunning om een bezoek te brengen aan een gevangene. Zo'n vergunning vermeldt nadrukkelijk dat de toestemming slechts geldt voor de afstand van de

boot naar de bezoekersruimte. En over die 'gewone verrekijker' schreef Sietse Bosgra van het Komitee Zuidelijk Afrika: 'Als je de afstand van tien kilometer zou kunnen overbruggen zie je nog alleen maar de hoge muren om de gevangenis.'

Niet dat Hermans helemaal ongelijk had toen hij Robbeneiland idyllischer afschilderde dan het Duivelseiland van damals. In 'Voices for Freedom' van Amnesty International, wordt in een artikel van september 1985 (ruim drie jaar na Mandela's overheveling naar Pollsmoor) gesproken over een kleine elitegroep onder de politieke gevangenen, misschien 5% van het totaal uitmakend, die onder wat betere omstandigheden op Robbeneiland kunnen leven. Zij hebben een kleine cel voor zichzelf, ontvangen betere kleding en hebben een betere slaapgelegenheid, en vele van hen krijgen toestemming te studeren. Mary Benson schrijft in 'Nelson Mandela' ook:

'Het pijnlijkste van alles was het verlies van het leven als gemeenschap waarvan de mannen in de loop van jaren waren gaan genieten in de speciale sectie op Robbeneiland, en terwijl vroeger iedereen een eigen cel had gehad, waren ze in Pollsmoor samen opgesloten en hield men hen volstrekt gescheiden van alle andere gevangenen. Op het eiland hadden ze zich in vrijheid kunnen bewegen binnen hun sectie en hadden ze het grootste deel van de dag in de buitenlucht doorgebracht. Nu konden ze niet uit wandelen gaan; ze hadden geen sprietje gras gezien sinds ze het eiland hadden verlaten. Degenen die wilden studeren konden niet van de anderen verwachten dat ze hun mond hielden, en andere kleine "privileges", die het leven draaglijker hadden gemaakt, waren ingetrokken.' En: 'Het was een bittere ironie dat Robbeneiland nu een aangenaam oord leek.'

Had Hermans dan toch weer gelijk, in zijn ingezonden brief? Wat een aantal feiten betreft wel. Maar de triomfantelijke toon waarop hij ze poneert, de tegenstellingen die hij in zijn voorstelling van zaken schept, maken die brief toch tot een 'document inhumain' dat niet voor hem pleit. Maar dat betekent niet dat hij daarom geboycot moet worden, op welke manier dan ook. Ik vind het prima als een instantie of zelfs een stad of land tot een economische of culturele boycot oproept en zich daar dan, wat de eigen organisatie betreft, ook aan houdt (ik zou meer landen kunnen bedenken die voor zo'n boycot in aanmerking komen), maar ik vind het onzin dat iedereen zich daar dan, op straffe van een boycot of het ontzeggen van zaalruimte, ook aan zou moeten conformeren. Hoewel allerlei Russische dissidenten (Boekovski, Amalrik, Grigorenko, Kaminskaja, Koeznjetsov) mij ontrieden in 1980 naar de Olympische Spelen in Moskou te gaan omdat ik mij dan zou laten gebruiken door de Sovjetpropaganda, ben ik toch gegaan, omdat ik daar mijn speciale redenen voor had. Hoewel ik deze Russen nog aanzienlijk hoger acht dan de Amsterdamse gemeenteraad. Zoiets moet iedereen maar voor zichzelf uitmaken, en dan kunnen degenen die NIET gegaan zijn (naar de USSR of Zuid-Afrika) daar het hunne van denken, er wenkbrauwfronsend over schrijven en de persoon in kwestie overslaan bij de invitaties voor een groots en meeslepend feestmaal, maar een ander (directeur Stedelijk Museum) verbieden hem uit te nodigen zijn foto's te laten bekijken, - dat kan niet in een democratie. Tenzij die niet voor 100% democratie is.



In *Mandarijnen op zwavelzuur* meldt W.F. Hermans dat Adriaan Morriën voortgaat op voeten die een hoek van 167 graden met elkaar maken. Toen het mij gegeven was om op de Avenue Franklin D. Roosevelt te Parijs naast W.F. Hermans voort te stappen besloot ik om onopvallend te observeren hoe hij zelf zijn voeten plaatste. Ik moet zeggen: keurig evenwijdig, recht naar voren. Opvallend was wel de buitensporige kracht waarmee de benen op de aarde werden neergezet. Dit was het tegendeel van gratie, lichtvoetigheid. Hier werd gelopen of het er om ging om zo mogelijk alles wat er nog zou kunnen leven boven of onder het asfalt dood te trappen. Of nee. Hier liep iemand op schoenen alsof het klompen waren.

Hermans liep helemaal niet in Parijs, hij ging voort over de zware prut van de Hollandse polder, over klei die aan de voeten zuigt en verhindert dat je er ooit los van komt. Natuurlijk had ik deze wijze van lopen ook kunnen vergelijken met die van een onderwijzer uit de Eerste Helmersstraat te Amsterdam; hij heeft zojuist de groene deur van zijn miezerige woning achter zich dicht geslagen, begeeft zich op weg naar school en zijn gedachten komen niet uit boven het niveau waarop hij de woorden vindt om de conciërge te bewegen om de kachel op te stoken en om die rotjongen af te troeven die met zijn kwasi-snedigheden de rest van die laffe troep aan het lachen weet te krijgen. Hermans had mij zelf aan het idee geholpen: let op de loop van de schrijver en je verdiept je inzicht in de literatuur. Wat leerde mij het lompe geklos daar in de schaduw van het Palais de la Découverte? Dit: ik bevond mij hier in het gezelschap van een onvervalste boerenlul. Wat een découverte.

Nou ja, een echte ontdekking was het niet. Toen ik in 1981 voor BZZLLETIN 88 een artikel schreef dat ‘De interpretatie van de wereld volgens W.F. Hermans’ heet, vroeg mijn vrouw mij wat mij toch bezielde om me bezig te houden met ‘die kontkrummel’.

Dat vond ik verrassend. Op deze wijze had ik Hermans nog niet horen benoemen. Ik wierp het een en ander tegen, iets over helder verstand en heldere stijl, maar ze bleef onverbiddelijk: wat hij ermee deed was het werk van een dwerg, onbeduidend.

Ik veroorloofde mij een tijdlang duidelijk van mening met haar te verschillen. Maar de ingezonden brief die jij citeert heeft mijn mening daarna doen opschuiven in de richting van de hare. (Ik was door die tekst zelfs zo getroffen dat ik iets heb gedaan waar ik eigenlijk een hekel aan heb, ik heb een ingezonden brief over een ingezonden brief gestuurd. Een korte, zeg ik er ter verontschuldiging bij. Hij werd

afgedrukt onder een andere, van Sietse Bosgra, die het allemaal met veel meer kennis van zaken dan ik kan zeggen.)

Dat iemand naar Zuid-Afrika gaat is niet verwerpelijk. Bij een beroemd schrijver ligt het even anders. Hij is een instituut, zodat zijn komst door de officiële propaganda kan worden uitgebuit. Of dat veel oplevert betwijfel ik, speciaal in het geval van Hermans. Zouden er veel mensen op de wereld zijn die denken: als Hermans het geen bezwaar vindt om naar Zuid-Afrika te gaan dan zit het wel snor met de apartheid? Ik heb ook niet gedacht dat het met de Sovjets meeviel omdat jij in 1980 naar de Olympische Spelen in Moskou ging. Daar staat tegenover dat je door te gaan nalaat om een teken van solidariteit af te geven aan verdrukten die morele steun nodig hebben. Bedenkelijke regimes profiteren van het uitblijven van een dergelijke steun. Hermans heeft het apartheidsregime een ietsiepiets geholpen, en jij het Sovjet-regime. Nu heb jij daar veel tegenover gesteld, vooral op schrift en ook in concreto, zodat het je grif vergeven wordt. Dat kan van Hermans niet gezegd.

Ik begrijp wel dat het vooral de toon is die je treft. Die is schamper ten aanzien van Mandela en degenen in Nederland die met hem sympathiseren. Vergis je niet. Die schampere toon maakt de argumentatie niet onsubtiel. Zeggen dat Mandela de leider is van de communistische terreurorganisatie ANC is subtiel inspelen op de onbestemde angst die bij velen, daar en hier, leeft ten aanzien van communisme en terrorisme, een onbestemde angst die het hoofdbestanddeel is van een hedendaags maatschappelijk verschijnsel, het versluierde geweld van een onderdrukkende samenleving.

De Franse socioloog Patrick Baudry laat dat zien in *Une sociologie du tragique. Violence au quotidien* (Cerf/Cujas, 1986). Zeggen dat het ANC onschuldige mensen met bommen te lijf gaat om maar zoveel mogelijk aandacht van pers en televisie te krijgen is op zichzelf absoluut niet onjuist. Dàt zeggen is appeleren aan de bezwaren die er tegen het gebruik van geweld bestaan. Het subtiele is: weglaten van de politieke dimensie, het verkleinen van de ANC-activiteiten tot

een soort egotripperij, een zucht naar publiciteit. Die publiciteit speelt een belangrijke rol uiteraard, maar niet als doel, als middel.

Jij signaleert de verkleinwoordjes, die inderdaad taaltekens zijn die naar een verkleinende intentie verwijzen. Ik vind dat best subtiel, en het zou in tegenspraak kunnen lijken met de constatering die ik deed toen ik Hermans' oereknoerstap zag over een trottoir dat voor hem zompig drasland was. Dat hij een boerenlul is blijkt uit die ingezonden brief, zeker. Maar niet uit zijn stijl. Niet alleen uit zijn schampere toon.

Het blijkt vooral uit wat hij eigenlijk zegt. Hij zegt dit: de hele wereld beschouwt wellicht Mandela als een monument, maar ik kontkrummel kan er mijn graffiti op smeren, o piepklein, onbeduidend, zeker, zo piepklein en onbeduidend dat niemand ter wereld er acht op slaat behalve die enkele bewoner van de lage landen die ik er heerlijk mee op stang kan jagen. Want daar gaat het om. Wat kan Hermans Zuid-Afrika schelen, of Mandela? Wat kan Hermans Parijs schelen, de stad waar hij woont? Geestelijk woont hij in de Eerste Helmersstraat, in Haren (Gr.), en zijn verstand en stilistisch vermogen gebruikt hij om dààr futiele knokpartijtjes uit te vechten met kornuiten die zijn weerzin wekken, omdat ze misschien wel denken dat ze meer zijn dan hij. Wat er in de wereld ook aan belangrijks, aan dramatisch, aan heroïsch gebeurt, W.F. Hermans weet het wel te reduceren tot iets waar een glimlach over kan worden geproduceerd, iets dat onderschikt kan worden gemaakt aan de twistjes rond de dorpskerk.

[Nummer 143]

Ivo Gay
Ennius, vader van het Romeinse epos

In 1902 werd te Rome een beeld gevonden met de inscriptie ‘Q. Ennius’. Het hoofd ontbrak. Zo is het ook met het werk van deze Ennius gesteld: er zijn alleen fragmenten bewaard gebleven en hoe zijn omvangrijk oeuvre er in zijn totaliteit uitzag, kunnen we alleen maar gissen. Toch is Ennius geenszins te veronachtzamen, want men kan rustig beweren dat zonder Ennius er geen Lucretius of Vergilius zouden zijn geweest.

Omdat ik veronderstel dat Ennius voor velen een wat vage en moeilijk te plaatsen figuur is, begin ik met een korte biografische inleiding. Quintus Ennius werd in 239 v.C. geboren. Twee jaar daarvoor was de Eerste Punische Oorlog, die de Romeinen sinds 264 met Carthago voerden, na de beslissende overwinning ter zee van consul Caius Lutatius Catulus in het voordeel van Rome beëindigd. Het jaar daarop, in 240, werden voor het eerst Griekse tragedies in een Latijnse bewerking van Livius Andronicus in Rome opgevoerd. De basis voor een Latijnse literatuur was gelegd.

Quintus Ennius werd dus in 239 geboren en wel te Rudiae (nu: Rugge), een oude Calabrische stad, waar het hellenisme zijn invloed sterk had laten gelden. Zijn geboorteplaats maakt Ennius een ‘semi-Graecus’, een halve Griek, zoals de historicus Suetonius[1.] hem later zou noemen. Het twintig kilometer van Rudiae gelegen Brundisium was al een Romeinse kolonie voordat Ennius werd geboren, zodat men kan aannemen dat hij al op jeugdige leeftijd met het Latijn vertrouwd was. Hij studeerde in de stad Tarente, die door de Grieken was gesticht en waarvan de cultuur volledig Grieks was. Hier maakt Ennius diepgaand kennis met het Griekse drama, de filosofie van het neopythagoreïsme en de Griekse gastronomie, waarvan een overdadig gebruik hem de jicht deed krijgen, waaraan hij in 168 ten slotte zou bezwijken.

Ofschoon opgevoed in de Griekse tradities voelde Ennius zich een echte Romein. Hij nam dienst in het Romeinse leger en bracht het tot *centurio*, honderdman. In 204 diende hij op Sardinië. Daar trok hij de aandacht van de aarts-Romein en kampioen van het antihellenisme Marcus Porcius Cato, die in die periode quaestor[2.] op Sardinië was. De halve Griek Ennius werd de leraar Grieks van de Griekenhater Cato en hij vergezelde hem zelfs naar Rome.

Hij ging op de Aventijn wonen en voorzag in zijn levensonderhoud door het geven van Griekse les. Door zijn literaire werk kon hij zijn vrij beperkte inkomen aanvullen. Rijk is hij nooit geworden, ondanks zijn vriendschap met vooraanstaande Romeinen als Cato, Scipio Africanus Maior en Fulvius Nobilior. Dat hij bescheiden leefde en zich slechts één meid kon permitteren, wordt afgeleid uit een door Cicero vermelde anekdote[3.]. Toen Scipio Nasica, die consul was in 191, een keer bij Ennius aanklopte, zei de meid van Ennius dat haar meester niet thuis was. Dat geloofde Scipio niet. Hij dacht dat de dichter hem niet wilde ontvangen. Toen Ennius later Scipio opzocht, riep Scipio dat hij niet thuis was. Ennius antwoordde dat hij zijn stem had herkend, waarop Scipio zei: ‘Als ik als vriend jouw meid wil geloven, waarom heb jij dan geen vertrouwen in mij persoonlijk?’

Pas in Rome werd Ennius helemaal doordrongen van de gedisciplineerde grootheid van de stad. In zijn werken klinkt dan ook de stem van de dichter-soldaat die werd geïnspireerd door Romes zege op Hannibal en de overwinningen in het Oosten. Beheerst door dit gevoel werd Ennius - ondanks zijn Griekse opvoeding - Romeinser dan de Romein en wat Sainte-Beuve ooit over Vergilius schreef, is zeker geldig voor Ennius: ‘Il avait touché fortement la fibre romaine.’

Ofschoon van Ennius fragmenten zijn bewaard van twintig tragedies, twee komedies, een of twee *fabulae praetextae*[4.], satiren en filosofische poëzie, bestaat zijn hoofdwerk uit de *Annales*, een geschiedenis van Rome in achttien boeken. Ennius was de eerste Latijnse dichter die de typisch Griekse hexameters in dit werk gebruikte. Net als van alle andere werken van Ennius beschikken wij slechts over fragmenten van deze *Annales*: 565 hele en halve hexameters, waarvan sommige een twintigtal aaneensluitende verzen vormen. We bezitten ongeveer een veertigste deel van het gehele werk. Het was Ennius' bedoeling de glorie van Rome van het begin tot aan zijn eigen tijd te bezingen. Dit was geen nieuw idee, maar het grote verschil tussen zijn werk en de *Bellum Poenicum* (De Punische Oorlog) van zijn iets oudere tijdgenoot Naevius was het gebruik van de hexameter. Van dit verschil was Ennius zich terdege bewust, want wanneer hij de Eerste Punische Oorlog gaat behandelen, schrijft hij:

> ...Scripsere alii rem
> versibus quos olim Fauni vatesque canebant.[5.]

Hiermee wil Ennius, overigens zonder aan het werk van Naevius afbreuk te doen, het archaïsche karakter aantonen van het tot dan toe in de Latijnse literatuur gebruikte *Versus Saturnius* of *Versus Faunius* dat, zoals in vele Indo-europese talen, niet gebaseerd was op de lengte van de klinkers, maar op het woordaccent.

Ennius begint zijn *Annales* met de legenden omtrent Aeneas en Romulus. Het tweede en het derde boek zijn gewijd aan de koningen en dan gaat hij over tot de stichting en de vroege lotgevallen van de republiek (509 v.C.) tot het begin van de Derde Macedonische Oorlog (171

v.C.). De strijd met Pyrrhus en Carthago krijgt een prominente plaats.

Charles Callandé de Champmartin: Romulus en Remus

Het werk is gebaseerd op een chronologische volgorde, zoals men uit de titel kan afleiden. Een gebrek is de consequente disproportie tussen de gedetailleerde behandeling van de gebeurtenissen die plaatsvonden vlak voor of tijdens het leven van de schrijver en de soms al te summiere behandeling van de gebeurtenissen uit het verre verleden. Er is ook een disproportie - in sfeer - tussen het legendarische en het historische. De aanroeping van de muze en de tussenkomst van een godheid lijken een al te sfeerloze imitatie van Homerus om geslaagd te mogen worden genoemd. Wanneer Ennius Homerus bijna evenaart is dat in zijn snelle beschrijvingen en in de energie waarmee hij zijn helden doet spreken. De eenheid van het werk ligt in het doordrongen zijn van de idee van de grootheid die geleidelijk door Rome werd bereikt. In dat opzicht zijn de *Annales* eerder een *Romaïde.*

In tegenstelling tot bijvoorbeeld het *Chanson de Roland* of het *Nibelungenlied*, epen die na een lange orale traditie pas eeuwen later hun definitieve vorm kregen, kunnen de *Annales* niet bogen op traditie. Het epos van Ennius is ‘maakwerk’. Hier is een auteur aan het woord die er aanspraak op maakt persoonlijke inspiratie van Homerus te krijgen of, sterker nog, die beweert een tweede Homerus, een *alter Homerus* te zijn. Met de woorden *Visus Homerus adesse poeta*,[6] die een echo bij Vergilius vinden,[7] roept hij het visioen op waarin Homerus hem de kennis bijbrengt van geboorte en dood en de onsterfelijkheid van de ziel door reïncarnatie. Ennius' ambitie is dan ook om het Homerische metrum - de hexameter - te introduceren in de Latijnse literatuur en zo werd hij de heraut van een nieuw tijdperk. Ennius was geen Homerus, maar genialiteit kan hem niet worden ontzegd. Toch is Ovidius' antithesis *ingenio maximus, arte rudis*[8] meer dan een halve waarheid: Ennius was een robuust, masculien dichter met enthousiasme voor grootsheid in karakter en actie. In dat opzicht overtrof hij soms zelfs Vergilius, zoals in zijn beschrijving van de overwinnaar van de Samnieten en van Pyrrhus - Manius Curius Dentatus:

Quem nemo ferro potuit superare nec auro,[9.] en van Fabius Cunctator, die als tacticus een waardig tegenstander van Hannibal bleek te zijn:

> Unus homo nobis cunctando restutuit rem
> Noenum rumores ponebat ante salutem
> Ergo postque magisque viri nunc gloria claret.[10.]

Ovidius had gelijk toen hij stelde dat er veel ruwheid in Ennius' poëzie schuilt. Soms vervalt hij in droge details en het geduld van de lezer wordt meer dan eens op de proef gesteld door zijn woordspelletjes en overdreven alliteraties, zoals:

> O Tite tute Tati tibi tanta, tyranne, tulisti.[11.]

Men staat even te kijken bij een bizarre tmesis als:

> Saxo cere comminuit brum[12.] i.p.v.: saxo cerebus comminuit;

en de merkwaardige woorden zoals:

> divom domus altisonum cael[13.]

en

> Laetificum gau[14.]

en

> endo suam do[15.]

waarvan de laatste een soort van herinnering aan het Homerische oproept.[16.]

De Enniaanse hexameter slaat een pover figuur vergeleken bij de Vergiliaanse. Hij kan onhandig spondeïsch of fantastisch dactylisch zijn en monosyllabische woorden op het eind van het vers zijn even welkom als polysyllabische. Ennius' gebreken zijn echter te verklaren door zijn tijd en de taak die hij zich stelde. Hij moest met een nieuw metrum worstelen dat in feite niet bij de structuur van het Latijn paste. Ennius is een beginneling wanneer men hem met Vergilius vergelijkt, maar als dichter stijgt hij mijlenver boven zijn voorgangers Naevius en Livius Andronicus uit. En dat is niet alleen te verklaren door de geest van het hellinisme dat zijn invloed begon te laten gelden. Wanneer men Ennius leest, voelt men de aanwezigheid van een kunstenaar. Hij had oog voor schoonheid en dat blijkt uit zijn voorliefde voor het adjectief *pulcher* (mooi), uit zijn natuurbeschrijvingen: *silvai frondosai* (lommerrijke bossen); *amoena salicta* (de lieflijke wilg); zijn beschrijvingen van de azuren diepte van de hemel (*caeli caerula templa*) zowel 's nachts als overdag. Zijn beschrijving van de gouden zonsopgang, waarin hij de hexameter heel effectief laat eindigen op een eenlettergrepig woord, is meesterlijk:

> Simul aureus exoritur sol.[17.]

Ennius spant zich steeds weer in om de door hem verhaalde gebeurtenissen een extra sfeertje te geven door een vakkundig gebruik van adjectieven: Remus zal voor zijn mis-

daad boeten met zijn warme bloed (*calido dabis sanguine poenas*[18.]), en het is het zoete geluid van de stem van de nymf Egeria (*suavis sonus Egeriai*[19.]) dat het oor van koning Numa Pompilius treft. Een blos kan niet beter worden geschilderd dan in het vers

> Et simul erubuit ceu lacte et purpurra mixta.[20.]

Daarnaast had Ennius gevoel voor dramatiek. De uitbarsting van smart bij de dood van koning Romulus is daarvan een voorbeeld:

> O Romule, Romule die
> Qualem te patriae custodem di genuerunt
> o pater, o genitor, o sanguen dis oriundum
> Tu produxisti nos intra luminis oras.[21.]

En wanneer Ennius beschrijft hoe Ilia, de dochter van Aeneas, verschrikt ontwaakt en haar zuster vertelt over haar droom waarin ze haar dode vader ziet, dan klinkt er in nagenoeg elke versregel tederheid door

> Quamquam multa manus ad caeli caerula templa
> Tendebam lacrumans et blanda voce vocabam
> Vix aegro tum corde meo me somnus reliquit.[22.]

De verstrekkende literaire invloed van Ennius in de Oudheid geeft hem nu nog een belangrijkheid die niet in verhouding staat tot de nog geen duizend bewaard gebleven verzen. Hoe fragmentarisch zijn oeuvre ook tot ons is gekomen, het blijft een feit dat door de incorporatie van de hellenistische literaire tradities en door zijn rijpheid als dichter, vergeleken met zijn voorgangers Livius Andronicus en Naevius, Ennius ‘de vader’ van de Latijnse literatuur is.

Guerin: De moord op Cato

Voor Lucretius was Ennius ‘onze dichter. Als eerste uit het lachend Helicon-landschap bracht hij den krans met altijd groen blad mee, die bij het volk van Italië eens stralen zou in vermaardheid.’[23.]

Dit is ietwat overdreven. Men mag nooit vergeten dat Ennius voorgangers had die hem beïnvloedden en dat de Romeinse staat en geschiedenis hem behoorlijk onder

de indruk brachten. Ennius' grootheid blijkt uit de mate waarin latere Latijnse dichters inspiratie in zijn werk vonden. Heden ten dage zou men over plagiaat spreken, maar de Romeinse dichters vonden het overnemen van verzen van voorgangers een eerbetoon. Vergilius gaf ronduit toe (volgens de overlevering) dat hij goud had verzameld uit de mesthoop (*ex stercore*) van Ennius. En dat oude goud kreeg bij hem soms een opmerkelijke glans. Wat te denken van de stoutmoedige onomatopee van Ennius:

> At tuba terribili sonitu taratantara dixit[24.]

en de wat beschaafdere klank bij Vergilius:

> At tuba terribilem sonitum procul aere canoro
> Increpuit...[25.]

en Ennius' metafoor:

> ...irarum effunde quadrigas.[26.]

wordt in een wat afgezwakte vorm door Vergilius overgenomen:

> irarumque omnes effundit habenas.[27.]

Het bekende onomatopeïsche vers uit de *Aeneis* (VIII, 596):

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum[28.]

komt in licht gewijzigde vorm drie keer in de fragmenten van de *Annales* voor.[29.]

Zo zou men nog een hele tijd kunnen doorgaan. Ennius werd tot in de tweede eeuw beschouwd als de eposdichter par excellence en zijn *Annales* werden zo belangrijk geacht dat ze werden bestudeerd en becommentarieerd door geleerden als Quintus Vargunteius, M. Antonius Gnipho, en Marcus Pompilius Andronicus. De encyclopedisch geleerde Varro en ook Cicero uitten in hun werk hun bewondering voor Ennius. Cicero citeert veelvuldig uit het werk van ‘noster Ennius’ (onze Ennius), zoals hij hem noemt. In de eerste eeuw v.C. begon de belangstelling voor Ennius' werk te tanen. De invloed van dichters zoals Catullus, die beïnvloed waren door de alexandrijnse poëzie, verdrong die van Ennius. Cicero zag dat in en omdat hij Ennius een pleitbezorger van de oudromeinse deugden vond en geen slaafs navolger van de Griekse metra, schreef hij in zijn *Tusculanae disputationes*[30.]: ‘Dat (= Ennius) is een groot dichter, al wordt hij tegenwoordig door napraters van Euphorion geminacht.’ Als men echter bedenkt hoe groot de invloed van Ennius was op de dichters uit de tijd van Augustus, dan is hun misprijzen voor zijn stijl niet altijd fijnzinnig. Ovidius en Propertius vinden voor het werk van de dichter geen ander adjectief dan *hirsutus*, wat ‘ruig’, ‘onverzorgd’ betekent. Ook Horatius drijft in zijn *Saturae* mild de spot met Ennius en deze mildheid is te danken aan het feit dat Horatius genoeg verstand had om in te zien dat Ennius een belangrijke vernieuwende rol in de poëzie had gespeeld.

Het spreekt voor zich dat de *Annales* werden verdrongen door Vergilius' *Aeneis*. Toch bleef Ennius' naam tot in de tweede helft van de tweede eeuw gerespecteers. Na de publikatie van de *Aeneis* werd hij echter weinig gelezen. Pas in de tijd van Hadrianus (117-138) met zijn voorkeur voor het archaïsche werd Ennius weer de meester van het prevergiliaanse epos. Als dichter werd Vergilius te modern gevonden, net zoals men dat vond van Cicero als redenaar en Sallustius als geschiedschrijver. De favorieten van die tijd werden Ennius, Cato en Caelius. De omstreeks 130 geboren Aulus Gellius schrijft in zijn compilatiewerk *Noctes Atticae* (Attische nachten) dat de *Annales* in het theater van Puteoli werden voorgelezen. Hij is de laatste die meldt dat er een volledig manuscript bestond. Na de derde eeuw wordt Ennius geciteerd door Nonius, Charisius, Diomedes, Macrobius, Servius en Priscianus, maar zij gebruikten denkelijk bloemlezingen. In de middeleeuwen was Ennius vergeten. De vroegste editie van de fragmenten dateert van 1564.

Samenvattend zou ik Ennius als volgt willen typeren: hij was een belangrijk tragediedichter; hij was een onbelangrijk komediedichter; hij was de voorloper van Lucilius op het gebied van de satire, van Lucretius als leerdichter, van Vergilius als epicus. Hij zorgde ervoor dat een vleugje Griekse cultuur insijpelde in het boeren- en soldatenkarakter van de toenmalige Romein. Kortom hij was de grootste figuur op cultureel gebied voor Lucretius en Cicero.

Eindnoten:

1. Suetonius, *De Grammaticis* I.
2. Quaestors werden in de provincies aan hoge magistraten toegevoegd als ambtenaren voor financiële aangelegenheden.
3. Cicero, *De Oratore* III, 68, 276.
4. *Fabulae praetextae* zijn tragedies waarin onderwerpen uit de Romeinse geschiedenis worden behandeld. De overige tragedies behandelden onderwerpen uit de Griekse mythologie en de mythische geschiedenis.
5. Alle citaten uit het werk van Ennius komen uit: *Remains of Old Latin* I (ed. E.H. Warmington), London, Cambridge (Mass.), 1967. Fragment 231-2: 'Anderen hebben deze gebeurtenis beschreven in verzen die eens de Faunen en zieners zongen.'
6. Fragment 5: 'De dichter Homerus verscheen aan mijn zijde.'
7. *Aeneis II*, 270-1: '...Hector visus adesse mihi...'
8. *Tristia II*, 424: 'schitterend qua talent, ruw qua techniek.'
9. Fragment 209: 'Die niemand noch met ijzer, noch met goud kon overwinnen.'
10. Fragment 360-2: 'Eén man redde door zijn dralen onze staat. Hij hechtte meer belang aan onze veiligheid dan aan geruchten.
    Daarom straalt nu meer en meer de glorie van onze held.'
11. Fragment 109: 'O jij, tiran Titus Tatius, voor jezelf heb je die beproevingen op je genomen.' Voor de aardigheid wil ik twee Engelse vertalingen van dit vers citeren, waarbij de alliteratie is bewaard gebleven: 'For thyself, O Titus Tatius, thou tholedst those terrible troubles.' (J. Wright Duff, *A Literary History of Rome* I, p. 109, London 1953);
    'Thyself to thyself, Titus Tatius the tyrant, thou tookest those terrible troubles.' (E.H. Warmington, *o.c.*)
12. Fragment 13, pag. 450: 'Met een steen kliefde hij zijn hersenpan.'
13. Fragment 34, pag. 460: 'Huis van de goden, hoogklinkende heem (= hemel).'
14. Fragment 33, pag. 460: 'blijmakende vreug (= vreugde).'
15. Fragment 35, pag. 460: 'in zijn pa (= paleis).'
16. *Ilias* I, 426: 'Naar het paleis van Zeus met de koperen drempel.'
17. Fragment 80-100, v. 96: 'Tezelfder tijd rees de gouden zon ter kimme.'
18. Fragment 103.
19. Fragment 124.
20. Fragment 352: 'En daarbij bloosde ze alsof er melk met puroer werd gemengd.'
21. Fragment 118-120: 'O Romulus, o goddelijke Romulus. Tot welk een waker over het vaderland maakten de goden je. O vader, o stamvader, o bloed aan de goden ontsproten. Jij voerde ons het rijk van het licht binnen.'
22. Fragment 46-48: 'Hoewel ik dikwijls in tranen mijn handen uitstrekte naar het azuren hemelgewelf en hem telkens weer met zoetgevooisde stem riep, verliet de slaap mij ten slotte met mijn hartepijn.'
23. Lucretius: *De Rerum Natura* I, 117 e.v. (vert. Ida Gerhardt).
24. Fragment 143: 'Maar de trompet sprak met angstwekkende klank taratantara.'
25. Vergilius: *Aeneis* IX, 503: 'Maar daar schalde van ver de trompet uit schetterend koper zijn angstwekkende klank.'
26. Fragment 550: 'Laat vierspannen van woede los.'
27. *Aeneis* XII, 490: 'En hij liet aan zijn woede de vrije teugel.'
28. 'En de hoef omwoelde met viervoetig getrappel het rulle veld.'
29. Fragment 204: '...totam quatit ungula terram.'
    Fragment 283: '...sommo sonitu quatit ungula terram.'
    Fragment 429: 'It eques et plausu cava concutit ungula terram.'
30. Cicero: *Tusculanae disputationes* III, XIX.

Rudi van der Paardt
Winnaars en verliezers
Het werk van P. Vergilius Maro

In de canon van de Latijnse poëzie staat de plaats van Publius Vergilius Maro, ondanks incidentele aanvallen op zijn positie[1.], wel vast: hij geldt als de grootste van alle dichters, de *poeta maximus.* Zijn roem verwierf hij met een relatief klein oeuvre: tien herdersgedichten, *Bucolica* of *Eclogae* genaamd; een leerdicht in vier boeken over de landbouw, *Georgica*, en zijn hoofdwerk, een epos in twaalf boeken gewijd aan Aeneas, de stamvader van het Romeinse volk, de *Aeneis.* Uit deze titels alleen al springt een gemeenschappelijk element in het oog: ze zijn niet in het Latijn gesteld maar in het Grieks, en inderdaad, Vergilius ging in de drie genoemde werken de emulatie aan met drie hoogtepunten uit de Griekse letterkunde, achtereenvolgens Theocritus' *Idyllen*, Hesodius' *Werken en Dagen* en Homerus' epen *Ilias* en *Odysee.* Intertekstualiteit moge een betrekkelijk recente loot zijn aan de literatuurwetenschappelijke stam, de literaire praktijk van ‘tekstverwerking’ blijkt dus letterlijk zo oud als de weg naar Rome! In dit artikel zal ik mij echter niet of nauwelijks bezig houden met de vraag, hoe Vergilius zijn modellen varieerde, transformeerde of, zoals de grote Engelse Vergiliusspecialist W.F. Jackson Knight dat noemde, hoe hij integreerde in zijn poëzie[2.]. Wel wil ik hier een kanttekening maken, nl. dat voor dit facet van Vergilius' dichterschap in onze tijd veel meer waardering bestaat dan in de eerste helft van deze eeuw.

Mijn startpunt zal niet historisch-genetisch zijn, maar eerder receptie-esthetisch, d.w.z. ik ga uit van twee hoofdmomenten uit de twintigste-eeuwse Vergiliuswaardering, het herdenken van zijn tweeduizendste geboortedag in 1930/31 en zijn dito sterfdag in 1981/82[3.]. Men mag immers verwachten dat bij zulke gelegenheden de grootheid van de dichter expliciet of impliciet zal worden aangeduid. Welnu, één van de vele studies die in de jaren dertig aan Vergilius en zijn tijd werden gewijd, was de voor een groot publiek bedoelde bundel lezingen: *Die Augusteische Kultur* van de grote Duitse Latinist Richard Heinze. In het Vergiliushoofdstuk schreef Heinze het volgende: ‘Als het door goddelijke voorziening uitverkoren volk geloofden de Romeinen rechten te kunnen laten gelden op de wereldheerschappij, een recht dat méér betekende dan het recht van de sterkste. Niemand heeft dit hogere recht indrukwekkender verbeeld, enthousiaster verkondigd dan Vergilius: de *Aeneis* is de bijbel van dit religieuze nationalisme.’[4.] Het is misschien goed er op te wijzen, dat Heinze deze kenschets voor het eerst hanteerde in een lezing gehouden in het voorjaar van 1918 te Boekarest voor Duitse troepen en dat hij drie jaar later veel succes oogstte toen hij de lezing herhaalde in een ‘Leipzicher Fortbildungskurs für Sächsische Gymnasiallehrer.’[5.] Dat werpt het nodige licht op een volgend citaat, dat ik opzettelijk niet vertaal: ‘solcher Idealismus vermag jedes Volk zu erheben, das an seine Bestimmung, an seiner trotz aller Erniedrigung unverlierbare Würde, an seinen trotz aller verdunkelnden Schatten unverlierbaren Adel glaubt.’[6.]

Na de Tweede Wereldoorlog heeft de Duitse Vergiliuskritiek zeker belangrijke studies opgeleverd, zoals het invloedrijke boek van Viktor Pöschl, *Die Dichtkunst Vergils* (1950), maar de grote stroom van innoverende studies kwam toch duidelijk van Anglo-Amerikaanse kant. Eén van de belangrijkste Amerikaanse

Vergiliusspecialisten, Michael Putnam, hield op de grote Vergiliusconferentie in Mantua, Rome en Napels in september 1981 een opzienbarende rede over het slot van de *Aeneis*, waarbij hij de essentie van die passage en van het gehele werk zag in de fascinerende strijd tussen de geestelijke aspiraties van de mens en zijn eigen diep verankerde emoties, een strijd die de protagonist van het epos blijkt te verliezen! Boven het interview dat Putnam weggaf aan de Corriere della Sera stond een nog duidelijker en misschien wel schokkender uitspraak als kop: 'Il pio Enea non era pio' ('De *pius* Aeneas was niet *pius*'). Dit standpunt is overigens de logische consequentie uit eerdere publikaties, onder meer van Putnam zelf, waarin de *Aeneis* als een anti-militaristisch epos werd gekarakteriseerd en waarin Aeneas niet als een positieve, voorbeeldige held, maar een disharmonieuze, niet-geïntegreerde persoonlijkheid wordt bestempeld. Welk een verschil met de Vergilius van Heinze, om van andere Duitse filologen uit de jaren dertig maar te zwijgen![7.]

Op zichzelf is een grote diversiteit in de receptie van een antiek werk niet ongewoon, men kan wel zeggen dat die juist kenmerkend is voor een waarachtig 'klassieke' tekst. In het geval van Vergilius' epos is er een levendige discussie ontstaan over de vraag in hoeverre de politiek-ideologische interpretatie enerzijds en de individueel-psychologische duiding anderzijds in de tekst zelf te verankeren zijn. Bij positieve beantwoording van de vraag spreekt men sinds de jaren zestig van de 'two voices' in de *Aeneis*: 'a public voice of triumph and a private voice of regret.'[8.] Nu men de laatste tijd deze opvatting achterhaald lijkt te achten, typisch een produkt van een alweer bijna vergeten tijdsgewricht, wil ik laten zien dat de *Aeneis* inderdaad door ambivalentie wordt gekenmerkt, maar dat niet alleen - ik wil aantonen dat stem en tegenstem kenmerkend zijn voor Vergilius' gehele oeuvre, dus ook voor zijn *Eclogae* en *Georgica.* Mijn betoog is eigenlijk te beschouwen als de nadere uitwerking van de volgende opmerking die de befaamde dichter-criticus T.S. Eliot in één van zijn schitterende Vergilius-essays heeft gemaakt: 'I think that he had few illusions and that he saw clearly both sides of every

question - the case for the loser as well as the case for the winner.'[9.]

Winnaars en verliezers waren er te over in de eerste eeuw voor Christus in Italië - Vergilius heeft dat van nabij kunnen meemaken. Hij werd in Andes bij Mantua, in het noorden van de Povlakte, op 15 oktober 70 v.Chr. geboren als zoon van een hereboer, die hem een goede opvoeding kon geven: Vergilius studeerde retorica in Cremona, Milaan en Rome. Toen hij rond 48 besloot om zich aan de filosofie van Epicurus[10.] te wijden in het 'seminarium' van Siro te Napels, was na decennia van burgerstrijd het einde van de Republiek in zicht gekomen. Gaius Julius Caesar had zijn opponent Pompejus definitief verslagen en was daarmee de machtigste man in Rome geworden. Tijd om wonden te helen was er nauwelijks: In 44 v.Chr. werd Caesar door leden van de 'republikeinse partij' vermoord, maar na zijn dood stonden twee nieuwe pretendenten tegenover elkaar: Caesars generaal Antonius en zijn achterneef, de postuum als zoon aangenomen, jonge, maar zeer ambitieuze Octavianus. Hun strijd zou uitlopen op de monarchie van de laatste, maar ook pas weer na een bloedige broederstrijd (slag bij Actium, 31 v.Chr.).

Aan het eind van de jaren veertig waren beiden overigens nog vereend in hun strijd tegen de republikeinen. Zij versloegen Brutus en Cassius, de leiders van de 'oppositie', bij het Griekse Philippi in 42. Hun eerste daad was het demobiliseren der legers en het huisvesten der soldaten. Hiervoor werden de akkers van Cremona en Mantua onder de veteranen verdeeld. Volgens Vergilius' antieke biografen zou in 41 v.Chr. ook het landgoed van Vergilius' vader zijn opgeëist, maar na bemiddeling van zijn invloedrijke vrienden zijn teruggegeven. Of deze gegevens betrouwbaar zijn is zeer de vraag[11.], vast staat in ieder geval dat Vergilius (in Napels, maar volgens anderen op zijn geboortegrond) rond 40 v.Chr. naar aanleiding van deze 'sociale onrust' in de Povlakte zijn eerste grote gedichten schreef. Zoals gezegd, zijn deze 'Herderszangen' geënt op de *Idyllen* van de van het Griekse eiland Kos afkomstige, maar in Sicilië werkende dichter Theocritus. Imitaties zijn het echter allerminst: deze tien *Bucolica* dragen zo'n eigen onvervreemdbaar stempel, dat ze meteen klassiek in hun soort zijn geworden. De lezer wordt erin geconfronteerd met een wereld die qua landschap, personages en handelingsverloop uitermate weinig realistisch lijkt (men maakt wel de vergelijking met opera-scènes), anderzijds wel degelijk verwijst naar de contemporaine historische werkelijkheid. Het eerste *bucolicon* b.v. brengt al meteen de genoemde problematiek van de akkerverdelingen ter sprake. Het is een dialoog tussen twee herders, Tityrus en Meliboeus, van wie de laatste slachtoffer is geworden van de verkavelingsplannen van Octavianus, en de eerste door een beroep te doen op een goddelijke *iuvenis*-volgens elke Vergiliuslezer 'eigenlijk' Octavianus - de dans is ontsprongen. De 'inzet' is als volgt:

Meliboeus

Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi
Silvestrem tenui musam meditaris avena;
Nos patriae fines et dulcia linquimus arva,
Nos patriam fugimus; tu, Tityre, lentus in umbra,
Formosam resonare doces Amaryllida silvas.

Tityrus

O Meliboee! deus nobis haec otia fecit.
Namque erit ille mihi semper deus; illius aram
Saepe tener nostris ab ovilibus imbuet agnus.
Ille meas errare boves, ut cernis, et ipsum
Ludere quae vellem calamo permisit agresti.

Meliboeus

Jíj, Tityrus, ligt hier beschut door 'n lommerrijke beuk
en oefent op je ranke herdersfluit een landelijk lied;
ik zeg mijn vaderland en dierbare grond vaarwel,
ík vlucht mijn land uit; jíj, loom in de schaduw, Tityrus,
zingt ‘schone Amaryllis’ en het bos herhaalt je lied.

Tityrus

Wel, Meliboeus, deze onbekommerdheid schonk mij
een god - want god zal hij mij altijd zijn en uit mijn stal
zal menig lammetje zijn altaar drenken met zijn bloed.
Hij stond mijn runderen toe vrijuit te grazen, zo je ziet,
mijzelf naar hartelust te spelen op mijn herdersfluit.
(Vertaling Hetty van Rooijen-Dijkman)

Met een handvol stilistische kunstgrepen, op de retorenscholen zorgvuldig bijgebracht, laat Vergilius Meliboeus het verschil in beider lot duidelijk maken. Ten eerste door de met nadruk en in chiastische volgorde gebruikte pronomina: *tu... nos... nos... tu*; voorts door de tegenstelling rust voor Tityrus, beweging voor Meliboeus, d.m.v. het gebruik van werkwoorden als *recubare*, *meditari*, (*resonare*) *docere* enerzijds, *linquere* en *fugere* anderzijds (vgl. ook *lentus*); de afwisseling *patriae/ patriam* (een zgn. polyptoton) en het affectief geladen adjectief *dulcia* bij *arva*, gescheiden door *linquimus* (een zgn. ‘illustratief hyperbaton’) verhogen het pathos.

Tityrus distilleert uit Meliboeus' aanduiding van de (pijnlijke) tegenstelling de vraag: ‘Hoe kon dit allemaal gebeuren?’ en dáárop antwoordt hij dat het een god is geweest, die verantwoordelijk was voor zijn *otia* (zijn ‘conditions of leisure’, zoals de Engelse commentator Coleman dit moeilijke begrip goed weergeeft): hij kan zijn vee rustig laten grazen en zelf op de rietfluit zijn muziek naar keuze maken (*ludere*, ‘spelen’, duidt het werk van muzikanten én dichters aan).

Deze tegenstelling tussen geluk en ongeluk, vrijheid en onvrijheid, muziek/poëzie maken en nooit meer kunnen zingen beheerst tot aan de slotregels het gehele gedicht: het zal geen toeval zijn dat *amaras*, ‘bitter’, het laatste woord van de getroffen Meliboeus is. En Tityrus?

De antieke commentatoren zagen in hem de dichter zelf, die Octavianus wilde bedanken. Bekend is de opmerking

van één van hen, Servius, dat men deze zgn. ‘allegorische’ (wij zouden zeggen ‘autobiografische’) uitleg kan hateren, behalve waar de tekst zelf dit weerlegt, maar als dat dan ook het geval lijkt, weet Servius contradicties op haast perverse wijze weg te verklaren. Anderen hebben er op gewezen dat Tityrus afgezien nog van bepaalde uiterlijkheden die Servius met de mantel der allegorie bedekt (Tityrus' leeftijd: hij is een oudere man; zijn seksuele voorkeur: hij is ‘hetero’), zo weinig Vergiliaans van karakter is, dat eerder Meliboeus als ‘masker’ van de dichter zou moeten gelden. De eerste *ecloga* zou dan geen dankgedicht zijn, maar juist als de negende handelen over het *verlies* van de vaderlijke grond. Beide opvattingen lijken mij onjuist. Als men Vergilius al gepresenteerd wil zien in dit gedicht, dan is hij beide herders, in psychologische termen vertaald, dan heeft hij zijn ambivalentie t.o.v. deze speciale problematiek op hén geprojecteerd. Het slot van het gedicht, de woorden van Tityrus aan het adres van Meliboeus, recapituleert die ambivalentie.

Delacroix: De boot van Dante, met de lauwerkrans gehuld is Vergilius

Carmina nulla canam; non, me pascente, capellae, 77
Florentem cytisum et salices carpetis amaras.

Tityrus

Hic tamen hanc mecum poteras requiescere noctem
Fronde super viridi; sunt nobis mitia poma,
Castaneae molles et pressi copia lactis,
et iam summa procul villarum culmina fumant
Maioresque cadunt altis de montibus umbrae. 83

Geen lied zal ik meer zingen; jullie weid ik evenmin
bij klaverbloesem, geitjes, en bij bitter wilgeblad.

Tityrus

Blijf dan tenminste deze nacht nog bij me en rust uit
op groene bladergrond. Ik heb voldoende sappig fruit,
kastanjes, mild van smaak, en ook een voorraad verse kaas.
Kijk, ginder bij de hoeven stijgt al rook op uit de nok
en langer wordt de schaduw die van 't hoog gebergte valt...
(Vertaling Hetty van Rooijen-Dijkman)

Het laatste woord is *umbrae*- een verwijzing naar de schaduw van de beschermende beuk van Tityrus, dus een geval van 'ringcompositie'. Maar aan de andere kant is 'schaduw' niet zonder meer positief: in het laatste *bucolicon* heet schaduw *gravis*, 'gevaarlijk', voor *cantantes* (zangers/dichters) en voor Meliboeus geldt dat hij wel zeer 'in de schaduwen van morgen' leeft, van het gevaar dus om voorgoed van huis en haard verdreven te zijn. Ik sluit mij aan bij de opvatting van Viktor Pöschl die in zijn heldere opstel over deze eerste *ecloga* opmerkt: 'Man kann also vielleicht von einem *offenen Schluss* reden. Die Mischung von Melancholie und Serenität, die das ganze Gedicht bestimmt, wäre dann auch hier noch fühlbar'.[12.]

Na in het tiende *bucolicon* zelf het einde van deze poëzie aangekondigd te hebben, schreef Vergilius van ong. 37-30 zijn didactisch werk *Georgica*, in de traditie van Hesodius en latere, Alexandrijnse dichters, maar zeker ook in de voetsporen van de door hem bewonderde Lucretius.

Verwees hij in zijn eerste bundel (onder meer) naar de gevolgen van de akkerverdelingen in Noord-Italië, ook dit nieuwe werk heeft te maken met problemen van de eigen tijd: de verwoeste grond, de ontvolkte hoeven en het be-

gonnen ‘agrarisch reveil’ van Octavianus en zijn rechterhand Maecenas. Een echt handboek voor de akkerman is het natuurlijk niet: die prefereerde ‘contactonderwijs’ boven ‘afstandsonderwijs’ en Vergilius richtte zich naar het woord van Seneca (Epist. LXXX VI 15) niet zo zeer op de Romeinse boeren, als wel op een intellectuele elite, die hij verraste op subtiele literaire allusies, een uitgebalanceerde structuur, zowel op macro- als op microniveau, en uit de epische traditie stammende vergelijkingen, die de weg wijzen naar de bekroning van zijn oeuvre, de *Aeneis.*[13.]

Eén van die vergelijkingen wil ik nader bekijken.

Zij stamt uit het laatste gedeelte van het vierde en laatste *georgicon*, dat gewijd is aan de bijenteelt. Wanneer Vergilius op indringende wijze een beeld heeft gegeven van de hecht georganiseerde insektenwereld (en impliciet het contrast met de chaotische toestand in de mensenwereld heeft gegeven), beschrijft hij hoe ooit een mythische ‘held’, Aristaeus, zijn bijen verloor, maar op wonderbaarlijke wijze herkreeg uit het karkas van een rund. Dit verhaal van Aristaeus bevat een tweede vertelling, de mythe van Orpheus en Eurydice. Vergilius heeft beide zó aan elkaar gekoppeld dat Aristaeus zijn bijen verliest, zich beklaagt bij zijn moeder, de nymf Cyrene, die hem doorverwijst naar de alleswetende Proteus; deze onthult hem dat het een straf is voor zijn schuld aan de dood van Euridyce - hij had haar willen aanranden en Euridyce was in een poging hem, Aristaeus, te ontlopen op een slang getrapt, met dodelijk gevolg. Haar man Orpheus en volgens een andere plaats in de tekst Euridyce's vriendinnen[14.], de (berg)nymfen, zorgden voor vergelding, de *talio*: óók Aristaeus raakte kwijt wat hem het dierbaarst was. Zo blijkt toch de mogelijkheid te bestaan leven uit de dood te winnen - uiteraard een schitterende afsluiting van de totale *Georgica*, waarin het thema van de relatie leven-dood overheerst. Wat opvalt in dit Aristaeus-epyllion is, behalve de door diverse onderzoekers aangetoonde chiastische structuur[15.], de grote mate van overeenkomst en daarmee ook het significante verschil tussen raamverhaal en binnenverhaal. Aristaeus daalt na het verlies van zijn bijen af in de diepten van het onder-water-verblijf van zijn moeder (in een scène die overigens geënt is op een passage uit de *Ilias*, Achilles' klacht tegenover zijn moeder Thetis, dat zijn eer is gekrenkt); van Cyrene hoort hij, ná raadpleging van Proteus, hoe hij moet boeten voor zijn vergrijp en wanneer hij de opdrachten naar behoren heeft volvoerd (Vergilius gebruikt, ongetwijfeld met opzet, vrijwel precies de woorden van Cyrene, als hij Aristaeus' werkzaamheden beschrijft!), voltrekt zich het voorspelde wonder.

Orpheus daalt na het verlies van zijn geliefde af in de duistere onderwereld; Proserpina stelt als voorwaarde voor het mee mogen voeren van Euridyce naar de bovenwereld, anders gezegd het winnen van haar uit de dood, dat hij niet om mag kijken bij het verlaten van de onderwereld. Zijn emoties zijn hem echter de baas en het gevolg is dat Euridyce ten tweede male sterft. Na haar dood trekt Orpheus zich terug uit de gemeenschap, is gefixeerd op zijn eigen verdriet en wordt op zijn zwerftochten door bacchanten vermoord.

landschap van Saraceni

Beide verhalen gaan dus over de gevaren van de erotische *furor* (Aristaeus' verkrachtingspoging, Orpheus' onbeheerstheid), de almacht van ‘die Mütter’ (Cyrene, Proserpina), de gehoorzaamheid aan de goden, dood en onsterfelijkheid: waar Orpheus na ogenschijnlijk succes ten slotte alles verliest, daar weet Aristaeus zijn onherstelbaar lijkend verlies te niet te doen.

Deze *symphonia discors* van ‘Dichter und Bauer’ brengt Vergilius in microvorm ter sprake in een vergelijking, die hij, uit homerische bestanddelen opgebouwd[16.], tot een uniek *exemplum* heeft gemaakt: zij moet een illustratie zijn bij Orpheus' zang over het definitieve verlies van Euridyce:

> Qualis populea maerens philomela sub ombra
> Amissos queritur fetus, quos durus arator
> Observans nido implumes detraxit: al illa
> Flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen
> Integrat et maestis late loca questibus implet.
>
> ‘Zo klaagt de nachtegaal, in schaduw van een peppel,
> Om zijn verloren jongen, die een boer, hardvochtig,
> loerend heeft uitgehaald - kaal uit het nest; de vogel
> snikt heel de nacht - droef, op zijn tak, begint hij telkens
> de melodie en vult de omtrek met zijn klachten’.
> (Vertaling Ida Gerhardt)

In deze vergelijking wordt Orpheus dus gerepresenteerd door de (vrouwelijke!) nachtegaal, die jammert over häär ontroofd geluk: zij betreurt, in het bladerdak van een populier (in de eerste *ecloga* nog bescherming biedend aan de zanger/herder!) het verlies van haar jongen. Deze kansloze *amissi fetus* vormen de pendant van Euridyce, al zijn de woorden nog veel toepasselijker voor de bijen van Aristaeus; die verschijnt hier in de gestalte van de *durus arator*, de landman, spreekwoordelijk weinig geneigd tot sentimentaliteit (‘hardvochtig’), maar ook ‘gehard’, in het zware handwerk[17.]. Misschien is de betiteling *arator* (‘ploeger’) op het eerste gezicht wat vreemd: elders in dit vierde *georgicon* wordt A. met *pastor* aangeduid (r. 317) en in het begin van het werk als geheel wordt naar hem verwezen met de term *cultor nemorum*, de ‘bosbewoner’ (I 14).

De vermelding van drie terreinen, waarop Aristaeus zich klaarblijkelijk beweegt, vinden wij ook in de slotregels van G. *IV, de zgn. 'sfragis', waarin Vergilius zijn eigen bezigheid typeert (559/560): Haec super arvorum cultu pecorumque canebam/ et super arboribus* ('Dit zong ik over landbouw, veeteelt en over bomen'). Dat lijkt me geen toeval: Aristaeus symboliseert kennelijk de mens die zich met de natuur, met 'moeder aarde' bezighoudt, daarin zijn *negotium* vindt. Zijn werk (*labor*) is het waarvoor de dichter (in zijn *otium*) de aandacht vraagt en dat hij prijst - maar dan is het wel opvallend, dat de laatste keer dat hij in de *Georgica* voorkomt juist het ambivalente epitheton *durus* krijgt. Zo vertoont dit epyllion niet alleen in de personen en lotgevallen van Aristaeus en Orpheus een complementaire structuur, maar levert het ook het contrapunt van dit prachtige dichtwerk als geheel!

landschap van Claude met nymf

In de zojuist genoemde slotregels van de *Georgica* wijst Vergilius via een zelfcitaat terug naar zijn literaire startpunt: zijn *Bucolica*, vol jeugdige overmoed (*audax iuventa*) geschreven. In zijn prooimion tot de tweede helft van zijn leerdicht, de eerste vijftig verzen van boek III, wijst hij ook *vooruít.*[18.] Hij kondigt daarin aan dat hij na beëindiging van dit in opdracht van Maecenas geschreven werk een nog veel grotere taak op zich zal nemen: het bezingen van de *ardentis pugnas* van Caesar, d.w.z. Octavianus, die in 27 v.Chr. Augustus zal gaan heten. In letterlijke zin is deze *Augusteis* er nooit gekomen, maar het is onloochenbaar dat in het mythologische epos dat Vergilius van 30 tot 19 schreef (en dat naar het oordeel van de dichter nog afwerking behoefde; hij verbood zelf de publikatie!) de contemporaine historische werkelijkheid nooit uit het oog werd verloren. In dit opzicht loopt er een rode draad van het eerste *bucolicon* naar de slotscène van de *Aeneis*, waar de Trojaanse heros zijn tegenstander Turnus vernietigt: de lezer uit Vergilius' tijd wist dat Augustus niet eerder rustte voor hij zijn antagonist, de verraderlijke Antonius, definitief verslagen had. Pas daarna kon hij de vrede, de *Pax Augusta*, laten beginnen, waarmee de mythische *aurea aetas* (het gouden tijdperk, door Vergilius in zijn eerdere gedichten en door collega's als Catullus en Tibullus zo vol gloed bezongen) werkelijkheid zou worden.

landschap van Saraceni met Ariadne

Ik heb in het begin van dit artikel gewezen op de geheel verschillende manier, waarop de boodschap van de *Aeneis*, haar ideologische kanten, in deze eeuw zijn begrepen. Aan de ene kant dus als pleidooi voor 'law and order', en als zodanig bejubeld en becritiseerd; aan de andere kant als een in wezen pacifistisch boek, of zelfs een *anti-Augusteis*, zoals in 1935 werd betoogd in een uiterst merkwaardig, maar eerst de laatste jaren aan de vergetelheid ontrukt artikel van F. Sforza, 'The problem of Virgil', dat eindigt met de kenschets: 'Vergil's poem is a passionate vindication of Liberty and the most sublime hymn to spiritual and political Freedom ever sung.'[19.] Naar mijn mening zijn beide kenschetsen onjuist of beter, slechts ten dele juist. Ik kom hier dus weer uit op de 'two voices' van winst én verlies, licht én donker, grandeur én misère. Van een uitvoerige analyse van de *Aeneis* kan hier uiteraard geen sprake zijn: ik beperk mij tot enkele opmerkingen bij de beginregels van het epos en de in de laatste jaren wel zeer intensief becommentarieerde slotregels.

Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris
Italiam fato profugus Laviniaque venit
Litora, multum ille et terris iactatus et alto
Vi superum, saevae memorem Junonis ob iram,
Multa quoque et bello passus, dum conderet urbem
Inferretque deos Latio, genus unde Latinum
Albanique patres atque altae moenia Romae.

De meesterdaden van een man bezing ik
die, door zijn lotsbestemming uitgebannen,
het eerst van Trojes stranden in Italië
het kustland van Lavinium bereikte.
Veel werd hij over land en zee gedreven
door 't alvermogen van de hemelingen,
vooral de eeuwige wrok der wrede Juno.
Veel kreeg hij ook door oorlog te verduren
tot hij zijn stad zou stichten en zijn goden
in Latium doen wonen. Däär ontstonden
't Latijnse volk, de vaders der Albanezen,
de muren van het onvolprezen Rome.
(Vertaling Anton van Wilderode)

De eerste zeven regels geven een complete voorafschaduwing van het geheel. *Arma virumque cano*, 'Over wapenen en een/de held zing ik', levert een functionele tweedeling

op: Servius heeft er al op gewezen dat de *vir*, Aeneas, centraal staat in de eerste zes boeken, die een pendant vormen van de *Odyssee*; en dat de *arma* verwijzen naar de Iliadische boeken zeven tot en met twaalf. Zoals in deze eerste woorden Vergilius de gebruikelijke volgorde van de Homerische epen doorbreekt (een voortzetting van deze taktiek is te vinden in *cano*, 'ík zing', *niet* 'Muze, vertel mij'!), zo werkt hij ook beide (geïmpliceerde) begrippen, oorlogsgeweld en zwerftocht, in omgekeerde volgorde uit. De *vir* komt van Troje en bereikte Italia, voortgedreven door het *fatum* (anders dan zijn pendant Odysseus heeft Aeneas een goddelijke missie) en meer speciaal door de *memor ira* van de geduchte Juno; daarna komt de krijg, met nadruk vermeld *multa quoque et bello passus*, totdat het hem gegeven zou worden (*dum* met finaal aspect) een stad te stichten, die uiteindelijk zou leiden tot de stichting van een andere: *altae moenia Romae.* De tijdsvolgorde is gecompliceerd, evenals de syntaxis: ook de lezer maakt een lange tocht van *Troiae* tot *Romae*, met zware verzen zowel qua metrum (veel spondeeën) als wat klank betreft. Maar het einde is helder en sereen: de *a*-klanken komen in plaats van de sombere *u*'s van regel 5 en 6.

Nu naar het slot van de *Aeneis*: de scène, waarin Aeneas Turnus letterlijk aan zijn voeten heeft; de voorman der Rutuliërs smeekt niet om zijn leven, maar om een eervolle teruggave van zijn dode lichaam aan de zijnen (zoals Hectors lijk door Achilles aan zijn vader Priamus, herinnert de lezer zich uit Homerus). Aeneas aarzelt, houdt zijn rechterhand in. Dan ziet hij bij Turnus het wapentuig, dat deze aan zijn geliefde vriend Pallas (een Patroclus-figuur dus) had ontroofd. Aeneas ontsteekt in grote woede en doodt in zijn naam, of eigenlijk zich identificerend met deze jonge prins, Turnus - een schokkend eind, voor vele Vergiliuslezers ook moeilijk te verteren (XII 945-952).

Rubens: Diana en de nymfen

Ille, oculis postquam saevi monumenta doloris
Exuviasque hausit, furiis accensus et ira
Terribilis: 'Tunc hinc spoliis indute meorum
Eripiare mihi? Pallas te hoc vulnere, Pallas
Immolat et poenam scelerato ex sanguine sumit.'
Hoc dicens, ferrum adverso sub pectore condit
Fervidus. Ast illi solvuntur frigore membra
Vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras.

Toen nu Aeneas door die wapenrusting
herinnerd werd aan bitter leed van vroeger,
ontvlamde hij in onbeheerste woede
en maakte razernij hem ontoegeeflijk:
'Zult Gij, die U getooid hebt met de wapens

van mijn gedode vriend, mij nog ontsnappen?
Neen! Pallas geeft U thans de doodsteek, Pallas
wreekt zich door uw misdadig bloed te spillen!'

Zo sprak Aeneas. En in blinde woede
borg hij zijn zwaard vóór in de borst van Turnus;
De doodskou kroop door de verstilde leden
en met een zware vlucht ontvlood het leven
verbitterd naar de onderaardse schimmen.
(Vertaling Anton van Wilderode)

In een indrukwekkend opstel 'De retorica van het medelijden en de slotscène van de *Aeneis*' heeft P.H. Schrijvers geprobeerd de vraag te beantwoorden hoe de contemporaine lezer van Vergilius gestaan moet hebben tegenover de vraag of Aeneas het recht of zelfs de plicht had zijn tegenstander te doden.[20.] Zijn reconstructie van de zgn. 'antieke verwachtingshorizon' is dan van dien aard dat hij het commentaar *ad loc.* van Donatus (een vierde-eeuwse Vergilius-uitlegger) bevestigd vindt: 'Het was beter de moordenaar van Pallas de weldaad van het leven te ontzeggen dan de dood van een vriend ongewroken te laten.' Wraak, citeert hij b.v. uit Cicero's monografie *De officiis* ('Over de plichten'), is een verplichting tegenover degenen die ons dierbaar moeten zijn. In dit verband kan men[21.] [22.] er op wijzen dat Aeneas' pendant in de historische werkelijkheid, Octavianus/Augustus, gezworen had dat

hij niet zou rusten voor hij wraak genomen had op alle moordenaars van Caesar en dat hij die belofte ook is nagekomen; dat ten getuige hiervan ook de Mars Ultor tempel werd gebouwd. Maar dat betekent natuurlijk nog steeds niet dat Vergilius zich bij die *communis opinio* zou willen aansluiten, m.a.w. misschien bestaat de grootheid van de *Aeneis* daarin dat hij juist de verwachtingshorizon *doorbrak* (dat is trouwens ook geheel in overeenstemming met wat de receptie-estheticus H.R. Jauss dienaangaande heeft beweerd). Nu geeft de dichter/verteller, zeg maar Vergilius, geen expliciete ethische oordelen over deze scène, maar m.i. is de zgn. impliciete retoriek nauwelijks voor misverstand vatbaar. Ik wijs op de negatieve connotaties van *furiis accensus et ira terribilis* (946,1); idem van *fervidus* (951); op de voorlaatste, plechtige regel *ast (archaïsch!) illi solvuntur frigore membra* en de sleutelwoorden *indignata* (polyinterpretabel, zoals Servius al zag) en *umbras* uit de laatste regel, die wordt gekenmerkt door sombere *u*-klanken. De sympathie van de contemporaine lezer lijkt daardoor vooral te worden gestuurd richting verliezer, al had de winnaar volgens ethische normen van Augustus' tijd het recht aan zijn kant. Men zou het probleem ook zo kunnen formuleren: in Turnus bestrijdt Aeneas de barbarij, maar die strijd kan alleen op barbaarse wijze worden gewonnen. Dit dilemma heeft Vergilius in zijn epos willen verbeelden en in zijn volle kracht willen laten gelden: wie het oplost, leest het literaire werk als een politiek pamflet, dus verkeerd.

Voor alle duidelijkheid: ambivalentie als kenmerk van Vergilius' poëzie, deze visie is niet bepaald uniek. In het begin van dit artikel heb ik al gesteld, dat ik het van harte eens ben met T.S. Eliots uitspraak over Vergilius' ‘few illusions’ en zijn neiging twee kanten van een zaak tegelijkertijd in het oog te houden. Men heeft ook wel geprobeerd deze grondtrek in zijn *werk* biografisch te duiden, dus te herleiden tot een wezenlijk kenmerk van de *persoon* Vergilius. Zo kunnen we lezen in een bekende Nederlandstalige geschiedenis van de Latijnse letterkunde dat Vergilius ‘waarschijnlijk Celtisch, misschien ook Etruskisch bloed in de aderen had. Hieruit laten zich de trekken van een ietwat dromerige gevoeligheid en melancholie verklaren.’ Recentelijk voegde J.H. Waszink hieraan toe dat men in Noord-Italië (anders dan in het zuiden) de schemering goed kent, de eenheid van licht en donker dus, wat zijn ‘dualiserende’ instelling in de hand zou hebben gewerkt.[23.] W.F. Jackson Knight accentueert Vergilius' (overigens onmiskenbare) biseksualiteit om een en ander toe te lichten[24.] en ik zou me kunnen voorstellen dat een astrologisch onderlegde Latinist er op zal wijzen dat de dichter op 15 oktober is geboren en dus een Weegschaal is (zoals opvallend veel schrijvers trouwens). Ik moet eerlijk bekennen, dat deze ‘verklaringen’ mij niet zo aanspreken en ik er in het algemeen weinig behoefte aan heb talent te reduceren tot biografische feiten. Wat werkelijk telt is het werk van deze ‘architect’ onder de dichters, die ‘la condition humaine’ als geen ander wist te verbeelden. De ontroeringskracht van Vergilius' poëzie is in onze taal misschien het mooist onder woorden gebracht door een verre nazaat, de classicus-dichter Willem Kloos[25.]:

Vergilius te lezen, Liefste! is dwalen
Door hoge en staatge galerijen, lang
Zich strekkend, waar dan, plotseling, stil en bang
Te voorschijn schietend uit verborgen zalen,

Een bleek gelaat komt harmonieus verhalen,

Met stem uitbarstend soms in vreemd gezang,
Van hoogheid en van leed, of door een gang,
Een lange gang, een klacht ging honderd malen.

Vergilius te lezen, Liefste! is zoet...
Te luistren naar die schim uit ver verleden,
Die heeft, als wij, gedroomd, gehoopt, geleden,
Wijl op zijn hart-streek nog een druppel bloed,
Fonklend door de eeuwen heen, robijn hoog-heerlijk,
Tuigt, dat hij heeft gevoeld grootmachtig-teerlijk!

Bibliografie

De laatste bibliografie van Vergilius is immens uitgebreid; alleen al tijdens de laatste Vergilius-herdenking (1981/82) zijn honderden publikaties verschenen. Ik noem hier alleen enkele standaarduitgaven en grote, samenvattende studies, die in de noten met auteursnaam en jaartal worden aangegeven.

Teksten en *commentaren*: op het ogenblik geldt de uitgave met Engels commentaar van R.D. Williams als de beste introductie tot Vergilius' hoofdwerken, 3 dln., London-New York 1972-'79. Een recent commentaar op de *Eclogae* is die van R. Coleman, Cambridge 1977; voor de *Georgica* geldt die van W. Richter, München 1957 als de beste; moderne commentaren op de afzonderlijke boeken van de *Aeneis* zijn er van de genoemde Williams (III en V), R.G. Austin (I, II, IV en VI) en C.J. Fordyce (VII-VIII), alle verschenen te Oxford, 1955-1977.

Vertalingen zijn er in alle soorten en maten, bijv. in de bekende Engelse en Duitse pocket-series. Een poëtische Nederlandse vertaling van de drie hoofdwerken biedt Anton van Wilderode in *Het werk van Publius Vergilius Maro*, Nijmegen-Brugge 1978. Afzonderlijke vermelding verdient de *Georgica*-vertaling van Ida G.M. Gerhardt: *Het boerenbedrijf*, Amsterdam 1949 (herdrukt in haar *Verzamelde Gedichten*, Amsterdam 1980). Een overzicht van de belangrijkste *secundaire literatuur* uit het eerste na-oorlogse decennium vindt men in de oratie van R.E.H. Westendorp Boerma, *Vergilius*, Groningen 1955. Nieuwere literatuur wordt besproken in het handige boekje van R. Williams, *Virgil*, Oxford 1967 (1971^2). Nog veel uitgebreider: W. Suerbaum, ‘Hundert Jahre Vergil-Forschung’, in: *Aufstieg und Niedergang* (...), II, 31, 1, Berlin-New York 1980, 3-358.

ü Belangrijke artikelen vindt men bij elkaar in drie ‘readers’: S. Commager Ed., *Virgil*, Englewood Cliffs 1966; D.R. Dudley Ed., *Virgil*, London 1969; H. Opperman Hrsg., *Wege zu Vergil*, Darmstadt 1976^2. Een voor een groot publiek bedoelde collectie, met speciale aandacht voor het ‘Nachleben’ van Vergilius, is W. Hottentot e.a., *2000 jaar Vergilius*, 's-Gravenhage 1982. Een uitvoerige bespreking hiervan (met aanvullende bibliografische informatie) verscheen van Heinz Hofmann in het Bulletin van de VCN, nr. 20, (okt. 1983), 19-35.

Invloedrijke algemene studies zijn: W.F. Jackson Knight, *Roman Virgil*, London 1944, herdrukt in 1966 (en later) als Peregrine Book; K. Büchner, *P. Vergilius Maro: der Dichter, der Römer*, Stuttgart 1955 (biedt zeer veel informatie, is bedoeld als naslagwerk); B. Otis, *Virgil, a Study in Civilized Poetry*, Oxford 1963 (een meeslepend boek, soms wat speculatief); Fr. Klingner, *Virgil*, Zürich/Stuttgart 1967 (geeft o.m. een doorlopende interpretatie van de *Aeneis*-boeken); R.D. Williams & T.S. Pattie, *Virgil: His Poetry through the Ages*, London 1982 (populair-wetenschappelijk in de goede zin des woords, fraai geïllustreerd: een uitstekende inleiding!).

J.A.D. Ingres: Augustus luistert naar de Aeneas

Eindnoten:

1. Een beruchte aanval op wat hij noemde de 'Vergilius-cultus' deed in onze tijd de dichter/romancier/vertaler Robert Graves in 'The Anti-Poet', opgenomen in *Oxford Adresses on Poetry*, London 1962, 29-53.
2. Jackson Knight 1966^2, 104 e.v.
3. Over de vraag welk jaar nu het juiste herdenkingsjaar zou moeten zijn is ook in 1981/82 veel te doen geweest; een voorname rol speelt hierbij de overweging of het jaar nul nu wel of niet in de optelsom betrokken moet worden; voor een definitief antwoord (dat 'nee' luidt) zie Hofmann 1983, 31, n. 7.
4. R. Heinze, *Die Augusteische Kultur*, Stuttgart 1930; het citaat in de herdruk (Darmstadt 1960^3) op p. 154.
5. Blijkens het voorwoord van A. Körte, *op. cit.*, 3.
6. *Op. cit.*, 155.
7. Gruwelijke voorbeelden van nazistische usurpatie van Vergilius geeft Hofmann 1983, 19/20.
8. Citaat uit een baanbrekend artikel van Adam Parry, 'The two voices of Virgil's *Aeneid*, oorspronkelijk verschenen in het tijdschrift Arion (1963), herdrukt in S. Commager Ed. 1966, 107-123 (het citaat aldaar op p. 121). Vgl. Williams 1967, 26 e.v. en vooral W. Suerbaum, *Vergils Aeneis: Beiträge zu ihrer Rezeption in Geschichte und Gegenwart*, Bamberg 1981, *passim.*
9. T.S. Eliot, 'Virgil and the Christian World', in: *On Poetry and Poets*, London 1957, 129 (van 121-131); in dezelfde bundel is opgenomen Eliots befaamd geworden lezing voor de Virgil Society in 1944, 'What is a Classic', *op. cit.*, 53-71, waarin de uitspraak voorkomt (p. 70): 'Our classic, the classic of all Europe, is Virgil'.
10. Over de betekenis van deze 'crisisfilosofie' voor Vergilius schreef H. Wagenvoort 'Vergilius' kijk op de wereld', in: *Geestelijke achtergronden bij enkele grote schrijvers*, Den Haag 1958, 34-50.

11. Voor de onbetrouwbaarheid der *vitae* ('levensbeschrijvingen') zie Westendorp Boerma 1955, 7 e.v.
12. Viktor Pöschl, 'Die erste Ekloge', in: *Die Hirtendichtung Vergils*, Heidelberg 1964, 9-66; het citaat op p. 63. Zie ook M. von Albrechts analyse van deze eerste *ecloga* in: *Römische Poesie*, Heidelberg 1977, 132-163, m.n. 145 ('open slot') en n. 78 op p. 316 (*umbra*).
13. Zie de monografie van W.W. Briggs Jr., *Narrative and Simile from the Georgics in the Aeneid*, Leiden 1980.
14. Vgl. L.P. Wilkinson, *The Georgics of Virgil*, Cambridge 1969, 112/3.
15. Zie b.v. Otis 1963, 199; M. Owen Lee, 'Virgil as Orpheus', Orpheus 11 (1964), 9-18 (spec. 14); K.-H. Pridik, *Vergils Georgica*: *Strukturanalytische Interpretationen*, Diss. Tübingen 1971, 250.
16. Voor de vergelijking met Homerus, zie M.C.J. Putnam, *Virgil's Poem of the Earth*, Princeton 1979, 309 e.v.
17. 'hardvochtig': Richter *ad loc.*.; 'gehard': R. Kettemann, *Bukolik und Georgik*, Heidelberg 1977, 44.
18. Zie voor deze problematiek J.H. Waszink, 'De onderlinge verbondenheid van de drie gedichten van Vergilius', in: Hottentot e.a. 1982, 47-58.
19. F. Sforza, 'The problem of Virgil', Classical Review 49 (1935), 97-108.
20. P.H. Schrijvers, *De mens als toeschouwer*, Amsterdam 1986, 105-124. Voor de interpretatie van de slotscène zie vooral W. Suerbaum, 'Das Ende der Aeneis - bei Vergil (und im Gymnasium)', in zijn bij n. 7 genoemde studie, 46-103.
21. Vgl. Suerbaum, *op. cit.*, 86: 'Der Aeneas, der bei seinem Wüten im X. Buch und bei der Tötung der Turnus am Ende des Epos als *ultor Pallantis* auftrat und sich damit (wenigstens implizit) auf *pietas erga Pallantem* berief, musste an die *pietas erga parentem* Oktavians und seine Rolle als *ultor Caesaris* erinnern.'
22. H.H. Janssen, *Latijnse letterkunde*, z.p. 1979^2, 71.
23. In Hottentot e.a. 1982, 53-56.
24. Jackson Knight 1966^2, 144-146.
25. Geciteerd naar Willem Kloos, *Ik ben een God in 't diepst van mijn gedachten.* Een bloemlezing uit zijn verzen, samenst. Harry G.M. Prick, Amsterdam 1980, 163.

P.H. Schrijvers
Lucretius anti Lucretius?

In de tweede helft van de negentiende eeuw werd een Franse hoogleraar Latijn - zijn naam luidde Patin - getroffen door wat hij als een innerlijke tegenstrijdigheid in het werk van Lucretius beschouwde. Aan de ene kant bestreed de Romeinse dichter als goed Epicureër de religie maar aan de andere kant gaf hij herhaaldelijk blijk van een grote gevoeligheid voor religiositeit. Deze veronderstelde contradictie vatte de Franse hoogleraar samen in een formulering, die ook in de twintigste eeuw nog vaak opgang zou maken en in diverse varianten zou terugkeren, t.w. ‘Lucrèce anti-Lucrèce’, een gespleten Lucretius, wiens persoonlijkheid uit twee elkaar bestrijdende helften zou bestaan. De tegenstelling manifesteerde zich niet alleen in de verhouding religie-religieus gevoel. Het leerdicht *De rerum natura* (*Over de Natuur*) liet voor de positivistische negentiende- en twintigste-eeuwse lezer ook in het algemeen de bizarre combinatie of liever spanning zien tussen een zakelijk-wetenschappelijke (volgens sommigen droge) stof (atoomfilosofie) en een literaire vormgeving. Bovendien werd door Lucretius uitgerekend aan de Epicureïsche filosofie een poëtische vorm geschonken, terwijl Epicurus zelf in ondubbelzinnige termen de poëzie als bron van dwaasheid en schadelijke emoties verwierp. Dit door negentiende-eeuwse filologen gecreëerde beeld van een gespleten Lucretius werd in de twintigste eeuw dankbaar overgenomen door psychoanalytisch georiënteerde critici, die ons de dichter als een geïsoleerde zonderling en neurotisch vat vol tegenstrijdigheden presenteerden. De enige - overigens zeer dubieuze - biografische mededeling van de christelijke kerkvader Hiëronymus dat Lucretius zijn werk in ‘de intervallen van zijn waanzin’ had geschreven en ten slotte de hand aan zichzelf geslagen had, was koren op de molen van een doorgedraaide psychoanalytische kritiek. De geconstateerde tegenstellingen: bestrijder van religie versus religiositeit, Epicureïsch natuurfilosoof versus de dichter botsend met Epicurus' anti-poëtische opvattingen, zou men kunnen samenvatten onder de algemene noemer van rationaliteit versus gevoel. Deze spanning, die inderdaad in het dichtwerk van Lucretius aanwezig is, moge als uitgangspunt dienen voor een karakterisering van *De rerum natura.* Laat ik beginnen met de tegenstelling tussen Epicurus' en Lucretius' houding ten opzichte van de poëzie.

Wij bezitten van de hand van Epicurus een aantal uitspraken die van een grote vijandigheid tegenover de poëzie getuigen en overeenstemmen met de veroordeling, die door de filosoof Plato op dit punt was uitgesproken: poëzie zou door haar mythologische inhoud een verderfelijke invloed uitoefenen en een bron van afkeurenswaardige hartstochten vormen. Lucretius rechtvaardigt zijn dichterschap met het pragmatische argument dat hij dank zij de poëtische vormgeving het lekenpubliek er toe weet te brengen de duistere en moeilijke leer te accepteren. De tegenstelling tussen de Meester en de volgeling zou men niet zonder reden gedeeltelijk kunnen herleiden tot een verschil in aanleg en temperament: Epicurus, de natuurwetenschappelijke geleerde die, evenals Aristoteles, een voorstander was van een eenduidige, logisch-heldere formulering van de leer, en het genie van Lucretius, die nu juist evenals zijn grote bewonderaar Goethe een wetenschappelijke èn een artistieke geaardheid in zich verenigde en besefte dat aan de poëzie een specifieke,

fascinerende helderheid eigen is. Ook de uiteenlopende historische omstandigheden hebben tot het verschil tussen meester en leerling bijgedragen. Men kan zich voorstellen dat Epicurus als stichter van een filosofische school er behoefte aan had zijn leer in exact, ondubbelzinnig proza vast te leggen. Bovendien richtte hij zich tot ingewijden die reeds volgeling waren, een sociaal netwerk, een 'inner circle', van familieleden, vrienden en streekgenoten. Lucretius schreef zijn dichtwerk ongeveer 2½ eeuw later (ca. 60-55 v.Chr.), toen de leer zich al had gegrondvest en verbreid en er bij een breed publiek van Romeinse aristocraten een grote belangstelling bestond voor het Epicurisme als toevluchtsoord in de woelige politieke omstandigheden van die dagen. In die latere Romeinse periode moest de leer een vormgeving krijgen die aan de literair-culturele smaak van het potentiële publiek beantwoordde. Welnu, het leerdicht was populair bij de Romein. Aldus is de tegenstelling tussen Epicurus en Lucretius inzake de poëzie te herleiden tot een door persoonlijke en historische factoren bepaald verschil tussen een esoterische houding waarbij men (c.q. Epicurus) tevreden is met een uitstraling en waardering bij reeds ingewijden, en een exoterische houding waarbij men (c.q. Lucretius) op meer populair-wetenschappelijke wijze de leer aan een breder publiek wil overdragen. Zowel Epicurus als Lucretius namen inzake de 'public relations' van de nieuwe filosofie een - het Epicurisme typerend - pragmatisch standpunt in: 'het doel heiligt de middelen'. Alleen waren na 2½ eeuw de middelen te zamen met het doel veranderd.

De specifieke aantrekkingskracht en helderheid van de poëzie, die Lucretius onderkende, kan ik het best illustreren met een kort fragment uit boek I van *De rerum natura*, waarin de dichter de atomistische grondslagen van zijn natuurfilosofie uiteenzet met het uiteindelijk ethische doel de angst voor een goddelijke betrokkenheid bij het ontstaan van de wereld weg te nemen. De argumentatie, waarvan ik enkele gedeelten uit de recent verschenen vertaling van dr. Aegidius W. Timmerman heb laten afdruk-

ken, heeft als motto: Materie bestaat uit onzichtbare deeltjes (I 265-328).

> Luister dan, daar ik u leerde dat nooit iets uit niets wordt geboren
> noch dat iets eenmaal geboren tot niets weer kan worden herroepen,
> dat gij toch niet bij geval begint aan mijn woorden te twijflen,
> daar men de oerelementen toch nooit met zijn ogen gewaar wordt.
> Hoor dan nog hoe gij noodzakelijkerwijs ook zult moeten erkennen
> dat er in alles iets werklijks bestaat, al kan men 't ook niet zien.
> Zweept niet de kracht van de wind die gewekt wordt de zee op, vernielt zij
> niet de geweldigste schepen, terwijl zij de wolken uiteendrijft?
> Soms snelt zij ook in een razende werveling het veld door en strooit er
> reuzen van bomen op uit en teistert met bosbrekend blazen
> bergen-gevaarten... De winden zijn dus wel onzichtbaar,
> toch zijn ze stof daar ze zeeën en landen, de wolken des hemels
> meesleuren en ze met razende werveling plotseling teisteren...
> Ook worden kleren die hangen op brandingbrekende kusten
> vochtig en drogen, wanneer zij in 't zonlicht te bleken gelegd zijn.
> Toch is het nimmer te zien hoe het vocht van het water er in komt...
> Pleegt de natuur dus niet met onzichtbare deeltjes te werken?

Men constateert allereerst een zeer didactische geleding in de bewijsvoering; de te bewijzen stelling wordt aan het begin geformuleerd en aan het slot als *quod erat demonstrandum* herhaald, een opbouwprincipe dat men terugvindt in antieke en moderne meetkundevraagstukken. De bewijsvoering als geheel volgt strikt de beginselen van de Epicureïsche kennisleer: een bewering over iets onzichtbaars (in dit geval het bestaan van onzichtbare deeltjes) wordt ondersteund met een verwijzing naar een zichtbaar verschijnsel (de kracht van de op zichzelf onzichtbare stormwind - 'Zweept niet de kracht...'). In de beschrijving van het geweld van wind en water grijpt de dichter zijn kans; een tableau van de razende wervelingen sleept ons als lezer, als ooggetuige mee door zijn dramatische kracht en epische vormelementen. Wij worden onweerstaanbaar overtuigd dat er wel degelijk iets werkelijks bestaat, al kan men 't ook niet zien. De verstandelijke verklaring der natuurverschijnselen neemt bij de lezer de verwondering en onwetendheid weg, die tot religieuze, mythische denkbeelden zouden kunnen leiden (bv. god of de goden als scheppers); het literaire tableau houdt door de esthetische en gevoelsmatige beleving die het veroorzaakt, het wonder van de natuur in tact. Niet alleen ondergaan wij, vermoedelijk wederom, de ervaring van wonderbaarlijke stormwinden en stortvloeden, op zichzelf al majestueuze verschijnselen, maar ook die simpele kleren, die klam worden op brandingbrekende kusten en die drogen op het bleekveld in de zon, krijgen door de literaire vormgeving iets bijzonders dat de aandacht vasthoudt. Voor het eerst in de (Latijnse) poëzie roepen ook gewone concrete dingen als klam en drogend wasgoed een esthetische ervaring bij de lezer op.

De synthese tussen verstandelijke verklaring en poëtische d.w.z. emotionele beleving vinden wij terug in de wijze waarop Lucretius van mythologische voorstellingen in zijn natuurwetenschappelijke verklaringen gebruik maakt. Om de aandacht van de lezer bij het werk te houden heeft de Romeinse dichter evenals de leerdichters vóór hem een groot aantal uitweidingen, verhalen, beschrijvingen en hymnen in zijn dichtwerk ingelast, veelal met een mythologische inhoud.

Een beroemde uitweiding bevindt zich midden in het tweede boek, midden in de atoomtheorie, en is gewijd aan de verering van de Moeder der Goden, Moeder Aarde,

Cybele. Moeder Aarde, die bevrucht door Vader Aether aan alle mogelijke schepsels leven en voeding schenkt, heeft in de boeken I en II al meermalen als analogie en voorbeeld gediend voor de ene atomaire materie, die vele verschijnselen doet ontstaan en doet groeien. De Latijnse woorden *mater*en *materies* (moeder en materie) brengt de dichter in een nadrukkelijk etymologisch en inhoudelijk verband. Enkele korte fragmenten uit de beschrijving van de cultus van de Grote Moeder heb ik in vertaling bij elkaar gezet. Laten wij beginnen met het slot van de uitweiding over Moeder Aarde, zoals zij in de Griekse poëzie bezongen wordt en in de religieuze cultus wordt vereerd.

> ...Indien nu iemand zich voorneemt
> liever de zee Neptunus te noemen en 't graan liever Ceres,
> vindt hij het beter om Bacchus' naam te misbruiken veeleer dan
> de eigen naam van de vloeistof te noemen, laat óns hem dan toestaan
> om aan de aardkring de naam van Moeder der Goden te geven,
> mits hij maar oppast de ziel niet met bijgeloof te bevlekken.

De dichter vraagt om toestemming om aan de aardkring de naam van Moeder der Goden te geven, op één voorwaarde ‘mits hij maar oppast zijn ziel (of liever de ziel, ook die van de lezer!) niet met bijgeloof te bevlekken’. Uit de uitweiding zelf blijkt waarom hij de mythisch-sacrale uitdrukkingsvorm billijkt: de wijze poëten der Grieken gaven op indirecte, symbolische wijze vorm aan natuurkundige en ethische leerstellingen, die ook de dichter Lucretius ter harte gingen.

> Deze godin - zo zongen de wijze poëten der Grieken
> oudtijds - ment, op een wagen gezeten, haar dubbeljuk leeuwen.

> Zo onderrichtten zij ons dat de aarde zweeft in het luchtruim,
> daar deze aarde op geen andere aarde kan rusten. Zij voegden
> daar ook de leeuwen aan toe om te tonen dat, hoe ook verwilderd
> 't kroost mag zijn, het dan toch door de liefde der ouders verzacht en
> tam moet worden...

Ook hier heiligt - in de meest letterlijke zin - het doel, de verbreiding van de leerstellingen, de middelen. De mythisch-sacrale uitdrukking is wonderlijk effectief, zij maakt de leer tot iets ontzagwekkends en fascinerends.

> Zo dan, zodra de Godin, door de grote steden gereden,
> zwijgend met stomme begroeting de sterflingen zegent, bestrooien
> allen haar tocht langs de wegen met koper en zilver, verrijkend
> mild haar met munten, beschaduwen haar en ook die haar verzellen,
> zie, met een sneeuwbui van bloeiende rozen...

Maar wie als dichter, als propagandist de religieuze gevoelens van de mens oproept, speelt met vuur; hij is als de tovenaar die krachten oproept die zich moeilijk laten beheersen. Vandaar de conditie die Lucretius formuleert: als hij maar oppast de ziel niet met bijgeloof te bevlekken. Daarom moeten de schone en voortreffelijke verzinsels der Grieken aangevuld en gecontroleerd worden ‘door de logische weg van de waarheid’, in dit geval door het Epicureïsche leerstuk over het onverstoorbare geslacht der afstandelijke goden en ‘wat de aarde betreft, zij ontbeert altijd ieder gevoelen...’.

Moeder Aarde is uiteindelijk maar een manier van zeggen, een metafoor, een subjectieve beleving, waaraan geen objectief bestaan mag worden toegekend. De aarde is geen Moeder, geen Godin, zij is *als het ware* een Moeder-Godin. Ook in deze uitweiding rechtvaardigt Lucretius wederom zijn eigen poëtische, mythische, metaforische en ritmische vormgeving, of liever: zijn Epicureïsche poëzie die de rationele verklaring en de emotionele beleving in evenwicht houdt, is de enige vorm van poëzie die hij wil toestaan.

J.J. Lagrenéé: Psyché in het paleis

Lucretius huldigt hier wederom een pragmatisme, dat in de kern ook al aan het begin van de Epicureïsche schooltraditie valt waar te nemen. Deze school laat namelijk cultische of, zo men wil, sektarische trekken zien: de Meester werd al bij zijn leven als een god vereerd, de volgelingen herdachten zijn geboortedag op cultische wijze, zijn geschriften vormden een Heilig Boek. Ook hier geldt weer dat de sacralisering van Stichter en Leer allereerst een besloten, esoterisch karakter droeg, terwijl Lucretius

ook naar buiten toe zijn propagandistisch leerdicht beschouwde als een in woorden vervat ritueel, dat klank en ritme, mythe en symbool gebruikte, uiteraard tot grotere glorie van Epicurius. Lucretius' religieus getinte lofzangen op de Meester zijn dus geheel in de geest van het Epicurisme, alleen de schoolmuren zijn doorbroken.

> (5, 1-54 De Grootheid van Epicurus, vertaling p. 171-172)
>
> Wie is zo diep geïnspireerd en bij machte een lofzang te scheppen,
> waard de verhevene stof en de grootheid van wat wij ontdekten?
> Wie is zo sterk om met woorden alleen de verdiensten van die man
> waardig te prijzen, die ons zoveel schoonheid, in zijn borst ontsprongen,
> 't loon voor zijn onderzoek, naliet? ... Want als men moet zeggen
> dat wat de grootheid van al wat hij vond, op zichzelf van ons vordert,
> dan was hij zeker een God, ja een God was hij, roemrijke Memmius!

Een andere spanningsverhouding, die dikwijls door psychoanalytische critici aan de orde is gesteld, zou men kunnen aangeven met de volgende vraag: Is Lucretius een optimist of een pessimist? Is het waar, wat sommigen hebben beweerd, dat de dichter in de loop van zijn werk steeds meer versomberde, zodat een zlefdoding niet onwaarschijnlijk is? Laten we voor een aarzelend antwoord een drietal verzen als vertrekpunt nemen, waarin Lucretius zijn filosofisch levensideaal bezingt (II 8-10)...

> 't Heerlijkst is wel om de hoge en heldere tempeldomeinen,
> stevig versterkt door de leer van de wijzen, te mogen bewonen,
> waar men op andren kan neerzien, gewaar worden hoe ze alom dwalen...

De dichter plaatst zichzelf als het ware op de top van een Olympus, een hoge, veilige uitkijkpost vanwaar hij met heldere blik de gehele wereld met haar eb en haar vloed, haar wijsheid en haar dwaasheid, als een spektakelstuk aanschouwt. De afstandelijke, esthetische houding is ook

een morele houding, waarmee het ontstaan en vergaan der dingen onverstoorbaar wordt gadegeslagen. Het besef van het kosmische evenwicht tussen groei en ondergang, tussen leven en dood heeft Lucretius meermalen verwoord, bijvoorbeeld in de volgende verzen (II 581 e.v.)...

> En derhalve
> kunnen verderflijke krachten ook nooit op den duur overwinnen
> noch ook het leven voor altijd begraven, zomin als de krachten
> welke de dingen geboren doen worden en groeien, 't ontstane
> eeuwiglijk kunnen bewaren... En zo woedt een nimmer besliste
> kamp der atomen, een kamp sinds oneindige tijden begonnen...
> Soms overwint het levensbeginsel der dingen, nu hier en dan daar weer,
> Dodenklachten klinken dooreen met het krijten van kindren
> die voor het eerst de kusten van 't licht zien...

Dit evenwicht tussen leven en dood als een *concordia discors* (eenheid in tegenstelling) komt ook in de afronding van het gehele werk tot uitdrukking: het leerdicht vangt aan met een hymne tot Venus, godin van leven, liefde en lente, en eindigt met een beschrijving van de pestepidemie te Athene, ‘toen een moordende vloedgolf de stad verkeerde gans in een kerkhof’. Het is onmiskenbaar dat, zoals psychoanalytisci signaleren, Lucretius in zijn werk, kwantitatief bezien in verzenaantal, méér aandacht schenkt aan dood, ziekte en rampspoed dan aan het blije levenslicht. Ik denk dat een dergelijk kwantitatief zwaartepunt niet te vermijden was in een leerdicht dat de angsten voor de dood en voor de goden wilde analyseren en wegnemen. Lucretius is wellicht ook een van de vele kunstenaars, wie de hel en de duivels op aarde als onderwerpen meer artistieke mogelijkheden leken te bieden dan de hemel met zijn heilige deugden. Tegen de psychoanalytisci zij hier opgemerkt dat het werk heel duidelijk van een filosofisch optimisme getuigt. In het spoor van zijn leermeester verwerpt Lucretius iedere vorm van determinisme. Hij laat ruimte voor de vrije wil en ook het aangeboren, oorspronkelijke karakter van de mens vormt geen beletsel om, zoals hij formuleert, dank zij die leer een godgelijk leven op aarde te leiden. Is trouwens op het Epicurisme niet van toepassing wat de Engelse romancier Priestley ooit eens aldus formuleerde: ‘Seen so sharply poised against the black curtain of doom, all the little things of this life appear strangely bright and lovely.’ Dit citaat vormt het beste commentaar op het overbekende Epicureïsche devies: *carpe diem* (pluk de dag). De Epicureër, óók Lucretius, geniet intens van het leven: ‘there is no lover like the one who knows that love cannot last forever.’

François Picot: Amor en psyché

De ‘Olympische’ dichtregels uit boek II, de lofzang op het hoge tempeldomein der filosofie vanwaar men op anderen kan neerzien, hebben bij vele generaties van lezers ook ergernis opgeroepen. Leidt de esthetische houding ten opzichte van de wereld niet tot hooghartigheid? Is het tempeldomein niet een irritante ivoren toren? Ik denk dat men in de literatuur, in ieder geval in de Latijnse literatuur, twee typen van kunstenaars kan onderscheiden. Allereerst zijn er de lagere goden, die als propagandisten of als critici de wereld niet zien zoals zij is maar zoals zij moet zijn en met een hooghartig hoongelach het gekrioel der dwazen observeren. Tot hen behoren vele satirenschrijvers. Ook in Lucretius' werk zijn dergelijke satirische passages aanwezig. Daarnaast hebben wij de grote dichters, wier voorstellingsvermogen, zoals de dichter Shelley in zijn *Defence of Poetry* zei, intens en alomvattend is. Zij verplaatsen zich in de situatie van álle anderen, rechter en misdadiger, winnaar en verliezer, wijze en dwaas. Vergilius is in zijn *Aeneis* het beste, Romeinse, voorbeeld van wat Shelley noemde een ‘moral imagination’, die zich met ‘pains and pleasures’ van het hele mensdom (de ‘winners’ en de ‘losers’) weet te identificeren. Ook bij Lucretius ontbreken de plaatsen niet, waar de verstandelijkheid, de afstandelijkheid, in evenwicht wordt gehouden door het medegevoel. In zijn bestrijding van de doodsangst bijvoorbeeld (boek III 892) verwoordt hij allereerst vol begrip de klachten van stervelingen...

> (Als gij gestorven zijt): ‘Ach nimmer en nimmer zal uw huis
> u weer een vrolijke inkomst bereiden, uw dierbare gade
> zal niet om strijd met uw vriendlijke kinderen toesnellen om u
> 't eerst kussen te mogen; zij zullen uw hart met verzwegen
> teder heid nooit meer ontroeren; gij zult geen beschermer der uwen,
> niet meer een steun kunnen zijn van uw bloeiend bedrijf.’ En ik hoor al
> ‘Een noodlottige dag heeft aan u dat heerlijke leven ongelukkig ontroofd, ongelukkige!’

J.A. Koch: Landschap met Apollo en herders

en voegt dan als een geneesheer een verstandelijke overweging toe:

Doch zij vermijden
daarbij te zeggen: ‘Maar nu ge gestorven zijt, is in u niet het minste verlangen
overgebleven naar al die gelukkige dingen!’ Indien zij
dat nu maar in konden zien in hun geest en het uiten in woorden,
zouden zij zeker hun hart van grote zorgen verlossen...

De combinatie van rationaliteit en gevoel manifesteert zich het duidelijkst en ook het meest verwarrend in Lucretius' verklaring hoe de religie en het godsgeloof, ‘deze gesels van de mensheid’, zijn ontstaan. Hij noemt als oorzaken allereerst de droombeelden en visioenen van hogere wezens en de onwetendheid, die de mensen ertoe bracht aan dergelijke verschijningen de macht over de wereld toe te kennen. Na deze analyse biedt hij nog een psychologische verklaring, die samen te vatten is met de zegswijze ‘nood leert bidden’. Wie de aether aanschouwt, bestoken met vonkelende sterren, wie de bliksem hoort inslaan op de verschrompelde aarde, wie als admiraal van de vloot door een woeste orkaan wordt gegrepen en mee wordt gesleurd naar de dalen des doods, zal hij niet bidden met geloften tot Goden:

(5, 1161-1240 Over het aan de goden geloven, p. 202-204)

... En als dan de aarde ons onder de voeten gaat wanklen,
steden dooreen-geschokt storten inéén of dreigen te vallen,
is het dan wonder dat menslijke wezens, zichzelve verachtend,
godlijke wezens in alles verbazingwekkende krachten
toe willen kennen, waarmee zij 't heelal zouden kunnen besturen? ...
Zo duidelijk schijnt het
dat geheimzinnige krachten de mensen vernielen en dat zij
prachtige fasces en grimmige bijlen vertrappen, bespottend
't mensdom...
usque adeo res humanas vis abdita quaedam
obterit et pulchros fascis saevasque securis
proculcare ac ludibrio sibi habere *videtur*.

Déze láátste passage heeft bij uitstek de Franse hoogleraar Patin tot zijn gehele voorstelling gebracht van een ‘Lucrèce anti Lucrèce’. Eigenlijk hangt ons gehele Lucretius-beeld af van de interpretatie van één Latijns woord, de werwoordsvorm *videtur*. Patin gaf deze weer met: ‘een geheimzinnige kracht *blijkt* het mensdom te bespotten’. In mijn visie gaat het hier om een subjectieve ervaring waarin de dichter zich dank zij zijn ‘moral imagination’ kan verplaatsen: ‘een geheimzinnige kracht *schijnt* het mensdom te bespotten’. Het is niet de eerste keer dat in de geschiedenis

van een exegese schisma's ontstaan zijn door uiteenlopende interpretaties van één werkwoordsvorm.

Lucretius heeft zichzelf als dichter vergeleken met artsen 'die kindren afschuwlijke absint trachten in te doen nemen maar eerst nog rondom de rand van de beker bestrijken met vloeibare honing'. De vergelijking met een arts lijkt mij zeer treffend, niet alleen of allereerst omdat Lucretius' werk van grote kennis van de geneeskunde blijk geeft en, historisch bezien, het niet uitgesloten is dat hij daadwerkelijk in geneeskundige kringen verkeerde. De ideale geneesheer verenigt evenals onze dichter een rationele doelgerichte analyse en een emotionele betrokkenheid, esthetische afstand en gevoelsmatige inleving.

Het zijn niet de geringste kunstenaars die dank zij deze synthese geneesheer èn componist, geneesheer èn literator waren. Lucretius schonk ons zijn levenswerk, 7500 verzen, niet te weinig ter rechtvaardiging van een bestaan; hij schonk het als een pharmakon - in de antieke zin van het woord -, een verstandelijk en magisch medicijn tegen de angsten en bedreigingen in het bestaan, honing en heulsap voor de ziel.

Delacroix' schildering voor het middenplafond van de Apollozaal in het Louvre waarop de zege van Apollo en de helden van vroeger op de slang python is afgebeeld

P.H. Schrijvers
De macht der verbeelding
Over de Odendichter Horatius

> ‘There is, I fear, a prosaic set growing up among us, editors of booklets, book-worms, index-hunters, or men of great memories and no imagination, who impute themselves to the poet, and so believe that he too has no imagination, but is for ever poking his nose between the pages of some old volume in order to see what he can appropriate.’ Tennyson.
> ‘But my admiration for him is cold. I never catch myself reading him spontaneously. I've never been tempted to hit someone in his defence, as I have in defence of Lucretius...
> One has the right to require even a classical poet to be a romantic in his poetic persona, because writing poems is a romantic (absurd, doomed, noble) activity. With Horace, the images and the lines *qua* lines are poetry. But the poems *qua* poems are essays.’ Brigid Brophy in A Questionnaire on Horace (Arion 1970)

Komen ze nog vaak voor, de poëzie-avondjes zoals de dichter Martinus Nijhoff ze eens in een recensie beschreef: ‘Men gaat bedaard naar huis, legt een paar extra blokken op het haardvuur, schenkt zich een glas in en op de terugweg naar het haardvuur langs de boekenkast steekt men een bundel verzen onder de arm, verzen die men niet alleen kent maar waarvan men houdt. Men begint te lezen met het boek op de knieën en terwijl men daar zo stil zit, alleen, is de eenzaamheid veranderd, men is vrij zoals verbeeldingen vrij zijn tijdens het horen van muziek. Beelden nemen het gevoel op en stellen het in beweging, het leven wordt een oud verhaal waarvan het einde reeds honderdmaal voorbij is en weer is aangevangen’...

Ik denk niet dat vandaag de dag veel mensen op een dergelijke manier de oden van Horatius ervaren en, laat ik eerlijk zijn, als ik in een recente Nederlandse vertaling de volgende regels uit Oden II 10 lees:

> Wie zich bezint
> hoopt op het keren der fortuin in tegenslag
> en ducht in voorspoed tegenwind.
> ...
> Niet altijd spant Apollo van zijn boog de pees
> want soms ook spant hij van zijn lier de snaren...,

dan heb ik ook de neiging de Horatius-bundel op het door hem zo vaak bezongen haardvuur te werpen. Er zijn veel hindernissen die een direct gevoelsmatig contact met de odendichter in de weg staan: de taalkundige, literaire en historische afstand op zichzelf en de eeuwenlange commentaartraditie die een soort bladerdeeg rond de gedichten gevormd heeft. Hoeveel tekstuitleggers met veel eruditie op het punt van parallelplaatsen maar zonder enige verbeeldingskracht hebben niet gemeend dat de dichter Horatius op hen leek? Ed. Fraenkel zag het dan ook in 1957 terecht als zijn taak ‘to remove from the poems of Horace some of the crusts with which the industry of many centuries has overlaid them’. Als men het voortleven van de Horatiaanse lyriek in West-Europa globaal overziet aan de hand van de Duitse geleerde E.

Stemplinger, dan valt het grote aantal parodieën en aan eigen tijd aangepaste pastiches op, die tot in de twintigste eeuw vervaardigd zijn. Dit opmerkelijke feit is naar mijn mening te verklaren als een reactie op de literaire lees- en leerplicht die generaties Europese scholieren en studenten ten aanzien van Horatius' oden hebben moeten verduren. Hun anti-gevoelens zijn eens en voor altijd door de Engelse romanticus, Lord Byron verwoord:

> Then farewell, Horace - whom I hated so,
> Not for thy faults, but mine: it is a curse
> To understand, not feel thy lyric flow,
> To comprehend, but never love thy verse.

Het probleem dat hier aan de orde is: de toegankelijkheid van een oud dichter voor een modern publiek, deelt de Horatiaanse lyriek met ieder ander literair werk uit de historische letterkunde. In een recensie van een bloemlezing gedichten uit de historische Nederlandse literatuur komt ook Martinus Nijhoff over dit probleem te spreken: hij klaagt erover dat het onderwijs in poëzie (uit het verleden) zich zo vaak uitsluitend concentreert op bijzaken, verklaring van taalkundige en historische moeilijkheden; een geschoold en ouder lezer ziet er wel doorheen maar voor velen is het plezier al lang bedorven. Nijhoff formuleert dan als algemene stelling: ieder die poëzie wil leren liefhebben, moet beginnen met de lyriek van zijn eigen tijd. Dit standpunt lijkt mij ook het enig vruchtbare ten aanzien van het toegankelijk maken van antieke lyriek.

Met de gedachten van Nijhoff in het achterhoofd ben ik begonnen met mijn eigen moderne bloemlezing van Horatius' Oden te vervaardigen. Dit is ten aanzien van ‘onze vriend’ in het geheel geen revolutionair of heiligschennend initiatief. Ook de moderne grootmeesters van de Horatiusinterpretatie, Pöschl en Fraenkel, hebben hun studie op een *selectie* van de gedichten gebaseerd. In de loop der eeuwen heeft men niet alleen afzonderlijke oden maar zelfs afzonderlijke strofen uit het oeuvre gelicht. De geschiedenis van de Horatius-bloemlezing is aldus ook cultureel-historisch interessant: het verzamelde werk beschouw ik meer als een bloemenveiling die de gehele partij verwerkt, een bloemlezing is een persoonlijk uitgekozen en geordend boeket dat in de loop der eeuwen van de voorkeur van de samenstellers en hun publiek getuigt. Om maar meteen een negatief uitgangspunt voor mijn eigen moderne Oden-bloemlezing te noemen: praktisch alle nadrukkelijk didactische, moralistische en politiek-filosofische oden heb ik weggelaten. Dat leek mij ook een daad

van historische rechtvaardigheid. In de middeleeuwen ging de grootste aandacht uit naar de satirische moralist Horatius. Vele moralistische strofen zijn verwerkt in het emblemenboek van Otto van Veen (een leermeester van Rubens), dat, zoals uit het aantal herdrukken blijkt, tot aan het eind van de achttiende eeuw in West-Europa zeer geliefd bleef. De grote reputatie van Horatius tóén en de geringe waardering voor Horatius nú hangt dan ook samen met de smaak van het algemene publiek voor ethischdidactische poëzie.

In het midden van de negentiende eeuw verschijnen er in Nederland nog bloemlezingen, waarin Horatiaanse gedichten in zedelijke vertogen zijn ondergebracht. Een nog steeds gebruikte geschiedenis van de Latijnse letterkunde van de voormalige Groningse hoogleraar Latijn, prof. Enk, bevat de volgende waardeoordelen: Horatius' minnedichten zijn slechts oppervlakkig spel der fantasie, de patriottische oden, waarin Horatius zijn tijdgenoten in de geest van Augustus de nieuwe idealen van de staat voor ogen houdt, gelden als bijzonder mooi.

Aangezien ik in een natuurlijke reactie direct alles ga doen wat prof. Enk niet goed lijkt te vinden, heb ik in mijn bloemlezing slechts één patriottische ode, die over poëzie en politiek handelt (III 4), opgenomen en wel twaalf liefdesgedichten. Ik heb mijn bloemlezing thematisch ingedeeld in afzonderlijke cycli, gewijd aan: dichterschap, liefde, vriendschap, goden-hymnen, oorlog, dood en dichterschap. De fotokopie van een wetenschappelijke odenuitgave heb ik in een mengeling van literaire wellust en filologische huiver ontdaan van kritisch apparaat en commentaar en de pure poëtische tekst opgeplakt op een overgroot wit vel papier. De typografie van wetenschappelijke edities vormt een te hoge materiële barrière voor elke estische ervaring.

Het positieve criterium voor mijn Oden-bloemlezing ontleen ik aan Nijhoffs beschrijving van een avondje poëzie: ‘men is vrij zoals verbeeldingen vrij zijn tijdens het horen van muziek; beelden nemen het gevoel op en stellen het in beweging...’. Gezien de benadrukking van de verbeelding gekoppeld aan het gevoel en parallel met de muziek, zou men deze beschrijving van de leeservaring typisch Romantisch kunnen noemen. Nijhoffs uitspraak kan opgenomen worden in een Nederladnse aanvulling bij een beroemd boek van de Anglist-comparist M.H. Abrams, getiteld *The Mirror and the Lamp, Romantic Theory and the Critical Tradition* (1953). Abrams toont aan dat in de zeventiende tot negentiende eeuw het denken over literatuur en kunst en over het voorstellingsvermogen een zeer ingrijpende ontwikkeling doormaakt, die tevens een breuk in de klassieke-classicistische traditie betekent. Werd het menselijk voorstellingsvermogen en, daaraan gekoppeld, de literatuur van dit vermogen in classicistische tijd nog vooral als nabootsend en mechanisch-reproduktief beschouwd, als een ‘spiegel’ van de buitenwereld, in de achttiende eeuw wordt hoe langer hoe meer de creativiteit van de verbeelding benadrukt en bejubeld, haar vermogen om een eigen, nieuwe werkelijkheid te scheppen. De grote lijnen die Abrams in zijn studie aangaf, zijn onlangs door James Engell in zijn boek *The Creative Imagination, From Enlightenment to Romanticism* in verder detail ontwikkeld en genuanceerd.

Engell vermeldt vele Duitse en Engelse getuigenissen waaruit blijkt hoe in de achttiende eeuw het poëtisch (creatief) vermogen van dichter èn lezer hoe langer hoe meer geïdentificeerd wordt met ‘Einbildungskraft’, ‘Imagination’. Steeds vaker schrijft men gedichten: ‘Aan de Verbeelding’! Terecht heeft Gerrit Komrij in zijn

bloemlezing *Aan een droom vol weelde ontstegen, Poëzie uit de Romantiek 1750-1850* de eerste twee selecties van vertaalde gedichten onder de titels Gevoel en Verbeelding opgenomen. In de Romantiek, in het Symbolisme en Surrealisme, kortom in de negentiende- en twintigste-eeuwse poëzie staat de macht der verbeelding nog altijd centraal: ‘die diktatorische Phantasie’ zoals Hugo Friedrich formuleerde in zijn bekende studie *Die Struktur der modernen Lyrik.* Deze macht van dichter en lezer heb ik als modern uitgangspunt voor mijn bloemlezing gekozen.

Dit leidt in dit essay tot een ordening in een viertal invalshoeken:

1. Aan de hand van twee Horatiaanse strofen hoop ik iets duidelijker het verschil te kunnen aangeven tussen nabootsende beschrijving en creatieve verbeelding.
2. De vaststelling dat alleen het actuele moment-nú direct-zintuigelijk ervaarbaar is, brengt mij ertoe in Horatius' Oden de voorstellingen van verleden en toekomst na te gaan, want de herinnering en de toekomstfantasie bestaan louter in de verbeelding.
3. In de achttiende en negentiende eeuw werd ook de sociale of morele functie van het voorstellingsvermogen sterk benadrukt (‘moral imagination’) en zijn effect: de medemenselijke sympathie die alleen ontstaat als men zich in de ander verplaatsen kan.
4. Tot slot wil ik nog enige opmerkingen maken over de verhouding tussen Horatius' poëzie en het spel der verbeelding zoals het speciaal in zijn gebruik van de mythe tot uitdrukking komt.

Mijn laatste drie onderscheidingen zijn theoretisch van aard: herinnering en toekomstbeeld, sympathie en fantasie zijn functies van één en hetzelfde menselijk vermogen en komen in de praktijk van de verbeelding vaak, ook bij Horatius, in combinatie voor.

Om het verschil tussen nabootsende beschrijving en creatieve verbeelding te verduidelijken, laat ik hier de tekst volgen van twee strofen uit twee verschillende gedichten: de realistische beschrijving van een waterzuchtige (*hydrops*) en het begin van de bekende Soracte-ode (resp. II 2, 13-6 en I 9, 1-4):

crescit indulgens sibi dirus hydrops,
nec sitim pellit, nisi causa morbi
fugerit venis et aquosus albo
corpore languor.

wrede waterzucht groeit door te drinken
en drijft de dorst niet weg tenzij de kwaal
gevlucht is uit de aderen en uit het bleke lijf
waterige weekheid.

vides ut alta stet nive candidum
Soracte, nec iam sustineant onus
silvae laborantes geluque
flumina constiterint acuto?

Zie je hoe zilverwit zich verheft Soracte's
besneeuwde bergtop, de zwoegende bomenrij
haar last niet meer omhoog kan beuren,
hoe de rivieren door kou zijn gestremd?

A. Canova: De drie gratiën (detail)

Over het algemeen wordt de hydrops-strofe weinig gewaardeerd. Aarzelend zou ik een drietal oorzaken voor deze negatieve kritiek willen aangeven. De beschrijving van de waterzuchtige is weliswaar zeer beeldend maar laat geen ruimte aan de verbeelding van de lezer. De schildering is allereerst uitputtend realistisch, de lezer hoeft zelf niets meer aan te vullen. Voorts dringen alleen al door de opeenhoping van s- en a-klanken de woorden zich te veel op en verstoren het magische effect van de poëzie. Iets dergelijks bedoelde ook de dichter J.C. Bloem, toen hij zei dat in een geslaagd gedicht de woorden niet opvallen. Tenslotte leerde de antieke retorica al dat beeld en emotie aan elkaar gekoppeld zijn. De hydrops-scène roept een grote afkeer op, die naar mijn smaak binnen het geheel van het gedicht geforceerd is en dus niet overtuigt.

De Soracte-ode is niet het enige gedicht bij Horatius dat met een intrigerende vorm van het werkwoord ‘zien’ (*videre*) begint. (vgl. III 20, II 29). Moet men nu, zoals de samenstellers van de index op Horatius doen, dit gebruik van *videre* rangschikken onder de rubriek ‘met de ogen zien’ (*demonstratio ad oculos*) of onder ‘met de geest, in de verbeelding zien’ (‘Deixis am Phantasma’)? Op grond van een zevental voorbeelden (vgl. I 2, I 14, II 13) blijkt dat in ieder geval *videre* door Horatius in scènes gebruikt wordt waar nu juist de verbeelding zeer sterk aan het werk is. Roept de beginstrofe van I 9 de voorstelling op van de dichter die voor het raam staat en wijst? Ook dan lopen waarneming en verbeelding dooreen: *laborantes* is een woord dat vooral van mensen gebruikt wordt, een voorbeeld van empathie: de dichter kent aan bossen menselijke eigenschappen toe. Het is niet waarschijnlijk dat de dichter uit zijn raam alle rivieren heeft zien dicht liggen. Als wij de Soracte-ode verder lezen,

is er sprake van oude bomen, die niet meer bewegen als de goden dit willen, en ten slotte van de *morosa canities*: ‘de gemelijke grijsheid’. De vraag rijst of Horatius in de eerste strofe met gevoel de natuur, de buitenwereld, als primair object beschrijft of primair zijn ervaring van de ouderdom door middel van de natuur verwoordt. Met *vides ut* begint naar mijn mening geen ooggetuige-verslag maar een symbolische verbeelding. Over het algemeen wordt de Soracte-ode zeer bewonderd; de negatieve waardering voor de hydrops-strofe is als het ware om te draaien. De beschrijving van de Soracte is niet zeer concreet gedetailleerd maar uiterst suggestief. De woorden dringen zich niet op en de opgeroepen emotie is volledig in het geheel van het gedicht geïntegreerd.

Ode III 4 wordt ook betiteld als de Muzenode, een van de talrijke gedichten waarin Horatius over zijn eigen dichterschap spreekt. Het gedicht vertoont een structuur die men vaker in de odenverzameling tegenkomt: een gemythologiseerde herinnering aan het persoonlijk verleden wordt gevolgd door een fantasie over de toekomst (vgl. vs. 9-12, 25-32). Het bekende Lalage-gedicht (I 2) laat bijvoorbeeld een zelfde opbouw zien. De Muzenode vertoont ten opzichte van het gehele oeuvre een aantal paradoxen of spanningen, die mij voor Horatius' dichterschap kenmerkend lijken. De dichter, die wij uit de moralistische traditie kennen als de verkondiger van de levenswijsheid ‘pluk de dag, leef bij het moment’, wordt in zijn gevoel en verbeelding maar al te vaak door verleden en toekomst in beslag genomen. De filosoof die ons gezien de vergankelijkheid van het bestaan een lange toekomstverwachting afraadt, bouwt als dichter voortdurend toekomstbeelden over zijn eigen voortleven. De satiricus, die in het eerste boek Satiren ons almaar leert dat afkomst en stand er, filosofisch bezien, niet toe doen, toont zich in diverse oden door zijn eigen, achterhoekse, afkomst uit Apulië geobsedeerd.

Er is een opmerkelijke spanning tussen Horatius de theoreticus en Horatius de lyricus, een soort Horace - anti-Horace, een botsing die hij als liefdesdichter bewust exploiteert. Op het moment dat hij de liefde afzweert of ontraadt, blijkt hij zelf toch weer verliefd te zijn. Op al deze punten blijkt bij hem: ‘le coeur a ses raisons que la raison ne connaît point’. De moralist die in de zeventiende en achttiende eeuw zo gevierd werd als de dichter van de knusheid, van de geborgenheid in een hoekje, in de schaduw..., hoor hem eens als lyricus en Muzenvriend zijn gevoel en verbeelding zingen:

Neen, met uw bijstand aan mijn zij',
Doorkruisse ik zee en woestenij.
Gewillig, moedig, onbezweken,
Waar de ongestuime Bosfor woedt
Of 't brandend zand der Oosterstreken
Zich weigert aan d'onvasten voet;
(III 4, 29-32, vert. Bilderdijk)

Deze voor Horatius typerende spanning tussen verstandelijkheid en emotie plus verbeelding keert ook terug in de relatie tussen zijn Oden en de *Ars Poetica*; beide geschriften vormen de these en de antithese binnen zijn persoon. De *Ars Poetica* handelt over poëzie maar behoort tot het verstandelijke, raisonnerende deel van zijn oeuvre. Gezien deze grondspanning lijkt mij de satirische persiflage, aan het slot van de *AP*, van de ‘romantische’, verzenbrakende, rondzwervende, onsterfelijke dichter een ironisch zelfportret te zijn van het irrationele deel van zijn persoon, zoals Horatius vaker aan het slot van een gedicht zichzelf ironiseert. Het historische spanningsvlak tussen classicisme en romantiek is in Horatius' oeuvre zelf aanwezig en vroeg-romantische dichters als Novalis, Hölderlin, Bilderdijk en lateren als Wordsworth hebben hún Horatius herkend en gewaardeerd. Alleen ging, evenals in mijn bloemlezing, hun aandacht uit naar die andere Horatius, die in de voorafgaande eeuwen van moralisme en classicisme over het hoofd werd gezien.

In de Muzenode zijn, zoals gezegd, de herinnering aan het eigen verleden en het beeld van de toekomst geamplificeerd en tot mythe geworden. De dichter is een fantast, die, als hij aan zijn roem en voortleven denkt, zich in een zwaan voelt veranderen en de omgevallen boom, die hem op een haar na miste, als een teken van goddelijke bescherming duidt. Diverse gedichten zal hij nog aan die boom wijden, literair op weinig boeiende wijze naar mijn smaak, maar zij zijn interessante symptomen van beginnende zelfvergroting en zelf-mythologisering. De zg. ‘kosmische zelfvergroting’ van een Marsman, Nijhoff, Bilderdijk en vele andere poëten vindt men ook bij Horatius terug!

Het motief van de nederlaag te Philippi, waar Horatius zelf tot de verliezende partij van Brutus behoorde, is verwerkt in het mooiste gedicht uit de cyclus ‘Vriendschap’, Ode II 7) *o saepe mecum tempus in ultimum*). De structuur van dit gedicht vormt wederom een tweeluik van herinnering en verlangen, herinnering aan de te zamen doorgemaakte burgeroorlog en veldslag en het in de verbeelding vooruitlopen op het weerzien dat komen zal. Dit laatste motief vindt men vaker aan het slot van de oden: het in het verlangen reeds geanticipeerde feest en samenzijn (dat alle werkelijke feesten overtreft). De derde strofe over het schildverlies te Philippi is in de literaire geschiedenis berucht en beroemd:

Tecum Philippos et celerem fugam
sensi relicta non bene parmula...

sed me per hostis Mercurius celer
denso paventem sustulit aere;
te rursus in bellum resorbens
unda fretis tulit aestuosis.

Philippi deelde ik en ook de rappe vlucht
met jou niet zonder jammerlijk schildverlies

maar mij, verschrikt, heeft dwars door de linies snel
in een dichte wolk Mercurius weggevoerd,
jou zoog de zee weer naar de oorlog
terug in een tumultueuze golfslag.

Toen men in de zeventiende en de eerste helft van de achttiende eeuw Horatius sterk moralistisch benaderde en bovendien snel biografische conclusies aan de poëzie verbond, werd de dichter streng bekritiseerd om dit luchthartige wegwerpen van zijn schild. Het is juist deze kritiek die de Duitse literator Lessing ertoe bracht zijn *Rettungen des Horaz* te schrijven en te wijzen op het spel met de literaire traditie en op het fictionele karakter van zijn gedichten. Het een Griekse voorgangers (Archilochus) ontleende schildmotief draagt bij tot de fictionalisering van Horatius' (oorlogs-)verleden, zoals hij in de Muzenode het Griekse motief van de duiven navolgt. De mededeling dat Mercurius hem in een dichte wolk weggevoerd heeft, stamt uit de Homerische traditie en was inmiddels een eufemisme geworden voor ‘ongemerkt er van doorgaan’. Ook de uitdrukking *unda resorbens* is een vertaald Homerisme en heeft een fictionaliserend effect. Horatius' eigen oorlogsverleden wordt door de mythologisering doorzichtig verdoezeld, het verleden van de vriend tactvol versluierd. Op de in vers 3 en 4 gestelde vraag: ‘wie schonk jou als een vrije burger terug aan Italische grond en goden?’ wist iedere lezer het antwoord: Octavianus-Augustus die een algehele amnestie had afgekondigd. Het gedicht suggereert als antwoord in regel 17: Jupiter. Het mythologiseren (fictionaliseren) van het verleden getuigt van de sympathie voor de vriend: bij zijn wapenbroeder die minder geluk gekend heeft en officieel wellicht te lang ‘fout’ is geweest, wil Horatius ieder gevoel van gêne voorkomen door zichzelf indirect als een jammerlijke deserteur te tekenen die geluk had. Het dichterlijke fantaseren (overdrijven, liegen) vormt in Ode II 7 de hoogste vorm van sociale tact en intelligentie. Trouwens in de periode van moeilijke sociale betrekkingen na afloop van een burgeroorlog was het schrijven en publiceren van het gedicht II 7 een moreel moedige daad en tevens de meest elegante aansporing om de officiële amnestie te laten volgen door een persoonlijke ‘teug vergetelheid’.

Het talent om zich de gevoelens van anderen in te denken lijkt behalve in de vriendschapsgedichten (maar ook in de Cleopatra-ode!) vooral tot uiting te komen in de reeks erotische gedichten. Deze laatste bezitten een thematische eenheid die in grote lijnen in de Pyrrha-ode (I 5) al zichtbaar is. Wellicht is deze ode daarom ook bewust als eerste liefdesgedicht in de collectie geplaatst.

De dichter richt zich tot ene flirtende Pyrrha en evoceert de gevoelens, de tranen en spoedige verbijstering van de knaap die nu nog zo naïef in de trouw van zijn liefje gelooft. Horatius kan deze voorspelling doen, want hij is door ervaring gelouterd en, goddank, de liefdesstormen voorbij. Zoals alleen al blijkt uit het woord *puer* in vers 1, evoceert de dichter de verliefdheden, de verdrietjes, illusies, ruzies en verzaligdheden van de jongens en meisjes

die bij de Tiber en op de pleinen spelen, per ongeluk verdwalen en 's avonds giechelen in de portieken. Een heel belangrijk gegeven dat toch te vaak over het hoofd gezien wordt, is dat de dichter van middelbare leeftijd was toen hij deze oden publiceerde, 45 jaar oud in het jaar van verschijnen. Er is dus een generatieverschil tussen hem en de *pueri et puellae.* Ik geloof dat met afzien van zijn negatieve waardering prof. Enk gelijk heeft als hij deze liefdesgedichten karakteriseert als spel van de fantasie rondom gefingeerde namen of als herinnering aan vroegere emoties. Horatius beschrijft met gevoel deze jongens en meisjes, maar eigenlijk ligt ook hier de relatie andersom: hij verbeeldt zijn gevoelens van vroeger door middel van de personnages en adressaten, ‘powerful feelings’, zeker in zijn eigen jeugd, ‘but recollected in tranquillity’, zoals de dichter Wordsworth in het algemeen over poëzie formuleerde. Zoals te verwachten viel, heeft Wordsworth veel begrip getoond voor dit meditatieve aspect van Horatius' poëzie, waarvan de erotische gedichten op hún manier een ‘à la recherche du temps perdu’ vormen. Wordsworth karakteriseert de Horatiaanse ode op een voor beide dichters kenmerkende manier: ‘as a chance - sunbeam of your memory’.

In de erotische gedichten overheersen de beelden die aan de dierenwereld ontleend zijn: het kalfje, het veulentje, stiertje en tijgertje. Aldus wordt in Horatius' herinnering en fantasie het liefdesleven enigszins een ‘carnaval des animaux’ waarop met milde ironie wordt teruggeblikt. Het generatieverschil tussen de dichter en de bezongenen maakt het mogelijk dat Horatius ook de botsing tussen zijn verstandelijke (ouwelijke) afzijdigheid en zijn toch weer opkomende verliefdheid tot onderwerp van zijn gedichten maakt.

Het zeer felle, agressieve gedicht tegen een oudere vrouw ‘Lyce, jij wordt oud, Lyce, Lyce jij wordt oud’ (IV 13) met dezelfde uitbundige beeldspraak lijkt mij ook een symbolisch gedicht te zijn of liever een ‘objective correlative’, waarin de dichter zijn eigen agressie (en wanhoop) tegenover het ouder-worden en de vergankelijkheid indirect verwoordt. Want in de liefdesgedichten en de Soracte-ode en in zoveel andere klinkt als basso continuo de weemoed om de jeugd die voorbij is maar waarvan de onrust nog niet geheel is verstorven, weemoed die onafscheidelijk is van de zoetste melodie. Als ik de Horatiaanse cyclus erotische gedichten een Latijnse titel zou moeten geven, dan zou ik deze om de toon en de thematiek lenen van een ietwat verwante Nederlandse dichter, J.C. Bloem, die de bundel *Media Vita* schreef.

In Ode I 4 (*solvitur acris hiems...*) wordt het geheel van jeugd, leven, liefde en werkzaamheid des te scherper in de geest van de lezer geëvoceerd en verfraaid door het tafereel van Venus en de dansende Nymfen en Gratiën. Het gedicht heeft altijd vele lezers gefascineerd door de plotselinge overgang, zeer sterk door klank en betekenis gemarkeerd (13-14):

> pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas regumque turris.
> de bleke dood trapt met gelijke tred tegen stumperige stulpen
> en koninklijke torens.

Ik ben het met de Heredia eens dat Ode 14 zich goed voor een vertaling in sonnetvorm leent. Alleen zou ik in tegenstelling tot zijn weergave in ‘Les Trophées’ (1893) het beeld van *pallida Mors* niet weglaten en de overgang in de volta van het sonnet leggen, dus na de achtste en niet na de vierde regel:

Tout renaît. Mais la mort et ses funèbres fables
nous pressent, et, pour toi, seul le jour est certain,
où les dés renversés en un libre festin
ne t'assigneront plus la royauté des tables.

Toch is de voorstelling van de dood in I 4 niet uitgesproken mythologisch te noemen: hij wordt veeleer gepersonifieerd op dezelfde virtuoze manier waarop Horatius andere abstracte begrippen suggestief voor ogen stelt (‘achter de ruiter zit de zwarte zorg’, ‘de trouw in een witte sluier gehuld’ III 1, 40, I 35, 21). Hun kleur wordt vermeld maar zij krijgen geen gezicht. Dat wordt aan onze eigen verbeelding overgelaten. De verdere beschrijving van de onderwereld is in I 4 in de volle zin van het woord niets-zeggend. De dood wordt slechts als het grote niets gekenmerkt: er is duisternis, nacht, zelfs het bestaan van de schimmen wordt gezien de toevoeging *fabulae* niet onvoorwaardelijk geaccepteerd, het huis van Pluto is maar schamel (*exilis*). Aan het slot definieert de dichter de dood *per viam negationis*, door de opsomming van wat dan allemaal niet meer kan. De verheerlijking van het leven krijgt haar accent door de ontkenning ervan in de dood of, zoals Lodewijk van Deyssel zei toen hij de melodie van een gedicht de tot muziek geworden weemoed noemde: ‘Is het om dat onze aardsche oogen de tegenstelling der donkerte behoeven om de heerlijkheid van het licht te proeven?’

De maand april is eens door T.S. Eliot ‘the cruellest month’ genoemd, de wreedste maand, omdat in de cyclische gang der seizoenen het herbeginnende leven onvermijdelijk zijn contrapunt oproept. In een comparatistische studie, verschenen onder de titel *The Cruellest Month*, zijn Europese gedichten uit meer dan tweeduizend jaren bijeengebracht, waarin lente en dood als onverbrekelijke contrasten binnen één gedicht voorkomen omdat leven pas leven is als het tot de dood ontroert. Ook de lente-gedichten van Horatius behoren tot deze traditie:

En als de voorjaarswind de lege kruinen
Doet beven van de onheuchelijke nood
Tot bloeien boven woekerende puinen,
Suizelt de onsterfelijke dood.

Een vergelijking tussen I 4 en het geciteerde fragment van J.C. Bloem uit de bundel *Media Vita* wijst op een aspect bij Horatius dat verouderd lijkt en waarop moderne kritiek mogelijk is. De vereniging van lente en dood is voor ons voldoende suggestief, wij hebben de expliciete moraal niet nodig: *o beate Sesti, vitae summa brevis spem nos vetat incohare longam* (‘De kortheid van het leven verbiedt ons

lange illusies'). Ik heb vaker de neiging om ook bij oden die een mythologisch beeld met exemplum-functie bevatten, uit te roepen: dichter, spaar mij de moraal, het beeld is mij genoeg. De mythe wordt soms ook te lang door Horatius uitgesponnen; dichten is 'dicht-en'. Tot de meest geslaagde symbolische, volledig mythologische gedichten reken ik binnen de odencollectie de hymnen. Daar is de dichter alleen nog direct aanwezig als de biddende, zingende stem, die in de vermelding van de verrichtingen van zijn goden de eigen gevoelens van blijdschap, dankbaarheid, trots, afkeer en deernis tot uitdrukking brengt. Als hij zich richt tot Venus, Fortuna, Mercurius, Bacchus..., worden de goddelijke verrichtingen tot symbolen van menselijke, persoonlijke situaties en gevoelens.

Zo zijn de korte Mercurius-hymne (I 10) en de Dionysus-hymne (II 19) poëticaal van inhoud en hebben uiteindelijk op het eigen dichterschap betrekking. Beide hymnen hebben gemeen dat in de aanhef nadrukkelijk de godheid met de kunst van het woord, van de lier en van de muziek wordt geassocieerd. Mercurius en Dionysus staan niet in een soort allegorie voor de dichter zelf; de opbouw en de inhoud van beide hymnen suggereren dat Horatius in de opgesomde verdiensten en wapenfeiten van deze goden de waarden van de poëzie herkent en verbeeldt. Na de naar mijn smaak iets te genreachtige, Hellenistische aanhef volgt in II 19 (5-8) een emotionele uitbarsting, waarin het gevoel van bovenmenselijke inspiratie zeer treffend tot uitdrukking komt in de gemengde gevoelens van vrees, verwarring en vreugde:

Euhoe, recenti mens trepidat metu
plenoque Bacchi pectore turbidum
laetatur: Euhoe, parce Liber,
parce gravi metuende thyrso.

Euhoe, van nieuwe vrees siddert mijn geest,
vervuld van Bacchus is mijn hart verward
door blijdschap: Euhoe, o Liber, spaar mij, spaar mij
voor de dreigende druk van de thyrsus.

In de tweede helft van de hymne worden de daden van Dionysus bezongen: wie hem ontvangt, wordt vergoddelijkt, wie hem weigert, wordt vernietigd (is dit ook niet de macht van het dichterwoord?). Zoals in de Muzenode de poëzie aan de zijde staat van de harmonie tegenover de chaos, in de Gigantenstrijd verbeeld, zo beschrijft II 19 Dionysus' rol in dezelfde strijd. Toch, zo voegt de dichter, zelf oud-militair eraan toe, toch was de god meer geschikt voor dans, spel en scherts (ironie die alleen maar zelf-ironie kan zijn). Cerberus, zo besluit de hymne, heeft U, Dionysus, niet gedeerd, neen, kwispelend heeft hij met zijn drie-tongige muil uw voeten gelikt (de poëzie overwint de dood). Tijdens zijn Indische veldtocht heeft de god de rivieren en de barbaarse zee getemd (*tu flectis amnis, tu mare barbarum* II 19, 17):

De Ganges hoorde de triomf van de vreugdegod
toen naadrend van de Indus de alveroveraar,
de jonge Bacchus, kwam met heilge
wijn uit hun sluimer de volken wekkend.
O wekt, gij dichters, wekt uit hun sluimer hen
die nu nog slapen, geeft ons de wetten, geeft
ons leven, heerst, Heroën! gij slechts
hebt een veroveraarsrecht als Bacchus.

(Hölderlin, ‘Aan de grote dichters’, 1798, vert. Albert Verweij 1920, bron: G. Komrij, *Poëzie uit de Romantiek, 1750-1850*, p. 59)

In de voortlevingsgeschiedenis van de Oden is II 19 vaak en terecht geassocieerd met de aanroep tot Dionysus in III 25. Direct bij de aanhef wordt daar door de abrupte vraagzinnen de toestand van poëtische inspiratie verwoord; de dichter voelt zich meegesleept, opgejaagd en vervreemd:

Wohin ziehst du mich,
Fülle meines Herzens,
Gott des Rausches,
Welche Wälder, welche Klüfte
Durchstreif ich mit fremdem Mut...
(vert. Novalis)

De dichter kan zijn ervaring slechts vergelijken met die van een Maenade. Weer wordt de mengeling van gevoelens opgeroepen: de Maenade *stupet* (‘staunt’), zij is bevreesd en gefascineerd en ook voor de dichter geldt: *mirari libet.* Bovenmenselijk is het werk van de dichter zoals van de Bacchanten die in hun extase bomen kunnen ontwortelen. Het is een *dulce periculum* om Dionysus te volgen maar de dichter weet zich uitverkoren en onschendbaar. De Maenade trotseert blootsvoets de rotsen, zoals Dionysus de barbaarse zee en de dichter de gehele wereld aandurft. *Exsomnis* is de Maenade, slapeloos, onvermoeibaar en tijdens het nachtelijk waken ziet zij beneden zich de Hebrusstroom, Thracië met sneeuw bedekt.

Ook voor de dichter bij zijn nachtelijke arbeid wijken de grenzen, ook hij staat dan aan de rand van de oneindigheid en staart over het papierwitte landschap, bergtoppen, sneeuw en ijs, glanzend en hard, - zoals de Franse dichter Mallarmé die de poolreiziger genoemd werd naar de gletsjers van de absolute poëzie:

non secus in iugis
exsomnis stupet Euhias,
Hebrum prospiciens et nive candidam
Thracen ac pede barbaro
lustratam Rhodopen, ut mihi devio
ripas et vacuum nemus
mirari libet.

zoals op een bergtop
slapeloos staat de Maenade,
verblind door de Thracische sneeuwglans,
verbijsterd staart naar de Hebrus
en 't barrevoets doorlopen Rhodope,
zo maak ik mij met wellust eigen
langs de oevers in het lege woud
de eenzaamheid die mij vervreemdt.

en stijgend
zingen de woorden zich los van hun betekenissen:

Stuivende sneeuw, o lied! ik adem hijgend
een ijskoud licht in...
o God...
naar dit hooge, waar ik u, alleen,
jubelend in de sneeuwstormen verwacht.
(M. Nijhoff)

Rubens: De drie gratiën

Men steekt een bundel Oden onder de arm en men begint te lezen met het boek op de knieën en terwijl men daar zo stil zit, alleen, is de eenzaamheid veranderd, men is vrij zoals verbeeldingen vrij zijn tijdens het horen van muziek. Beelden nemen het gevoel op en stellen het in beweging, het leven wordt een oud verhaal waarvan het einde reeds honderdmaal voorbij is en weer is aangevangen. *

Eindnoten:

* Dit opstel is eerder verschenen in Lampas, Tijdschrift voor Nederlandse classici, 19, 3-4 (juni 1986).

Wim Hottentot
Catullus. Dood of levend?

Catullus zou in de jaren zestig een warm voorstander zijn geweest van de invoering van de Mammoetwet!

Aan die wet dankt hij namelijk zijn huidige relatieve populariteit. Dank zij de mammoetwet is de uiterst rigide canon van schoolauteurs verleden tijd, die maakte dat in de vierde klas Ovidius en Sallustius werden gelezen, en in vijf en zes Vergilius, Tacitus en Livius (of in het katholieke onderwijs Augustinus).

Ik kan me niet voorstellen dat in het huidige middelbaar onderwijs één leerling eindexamen Latijn doet zonder minstens een tiental gedichten van Catullus in het orgineel te hebben gelezen. De dichter hoort nu zelf tot de canon. Dat brengt een nieuw probleem!

Want nu een vijftien- tot twintigtal gedichten gecanoniseerd is, krijgen we een heel specifiek Catullusbeeld, dat naar mijn gevoel niet strookt met de indruk die de lezer van de 'hele' Catullus krijgt. Ik besef heel goed dat dit een klacht is die vrijwel iedere kenner van het werk van een bepaalde dichter in de lange geschiedenis van de poëzie steeds heeft geuit, maar gelegenheden als deze zijn de aangewezen plaatsen om daar wat aan te doen. Ik stel me dus voor het, meer dan gebruikelijk is, over de 'hele' Catullus te hebben, al besef ik heel goed, dat ik niet veel meer kan doen dan wat accenten aanbrengen. Daartoe zal ik allereerst de basisgegevens moeten vermelden of in herinnering brengen. Want waarover praten we?

De man

Over zijn leven weten we zo goed als niets. En wat we denken te weten ontlenen we goeddeels aan de gedichten, altijd al een hachelijke onderneming in de letteren. Maar goed, op grond van enkele nog uit de oudheid afkomstige getuigenissen staat wel vast dat hij geboren werd in Verona, in Noord-Italië. De familie behoorde daar tot de notabelen. Zijn geboortejaar lag ergens tussen 87 en 84 voor Christus en hij schijnt slechts dertig jaar oud te zijn geworden, zodat zijn sterfdatum tussen 57 en 54 ligt. In Gedicht 55 noemt Catullus de Zuilengaanderij van Pompejus in Rome, die pas in het jaar 55 werd afgebouwd. Ook lijkt hij bekend te zijn met de expeditie naar Brittannia die Julius Ceasar in diezelfde tijd onderneemt. Dat is de reden dat de meeste geleerden uitgaan van de jaartallen 84-54.

Zijn werk

Wat hebben we van Catullus over?

Ook al niet veel. Enkele gedichten die zijn overgeleverd worden door sommige wetenschappers in tweeën gebroken, maar zeg dat we in totaal 115 gedichten hebben, met ongeveer 2325 verzen. De 6 zg. *monodisticha* zijn het kortst, steeds 2 regels en het Gedicht 64, het *epyllion* (miniepos) dat grotendeels gaat over de bruiloft van

Achilles' ouders Peleus en Thetis is het langste werk, met 408 versregels. De normale omvang van een gedicht van Catullus varieert echter van 10 tot 30 regels.

Over die 6 tweeregelige versjes heeft een Duitse geleerde een boekje van 110 pagina's weten te schrijven.[1.] Het bekendste van die gedichtjes is door de Nederlandse dichter Jan Emmens vertaald.

Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris?
Nescio, sed fieri sentio et excrucior. (Cat. 85)

Distichon

Ik haat en bemin haar. Waarom zul je vragen? Weet ik het.
Ik voel het gebeuren en ga er kapot aan.[2.]

Het mag typisch voor de dichter heten dat hij een analyse van zijn gevoelens geeft. Catullus is, als zoveel dichters voor en na hem, een ‘scientist of the self’, een duider van het eigen ik.

Het zoëven aangeduide boekje van 63 pagina's is nodig voor een adequate behandeling van Catullus' woorden in ‘Odi et amo’! Dit ter illustratie van de omvang van de wetenschappelijke literatuur over Catullus in vergelijking met zijn eigen *libellus*, boekje, dat in de meest courante wetenschappelijke editie 113 pagina's telt.[3.] Jaarlijks worden er duizenden bladzijden in druk aan Catullus boekje gewijd. Ik zal maar eerlijk bekennen dat ik daarvan vermoedelijk twintig procent lees.[4.]

De structuur van het werk

De opbouw van het boekje is niet lukraak. De gedichten 1 tot 61 noemt men de *polymetra.* Het zijn kortere gedichten in variaties van jambische metra, vooral de hinkjambe en de *hendekasyllabe*, het elflettergrepenvers. De exacte manier waarop men zo'n vers metrisch analyseert doet er hier echt niet toe. We kunnen volstaan met de constatering dat dergelijke metra nauw aansluiten bij de normale ritmiek van de Latijnse taal, zodat de gedichten een ongedwongen parlando-achtige toon moeten hebben gehad voor de lezers van Catullus' eigen tijd, waardoor ze niet alleen op ons overkomen als spontaan en zo uit het leven gegrepen. De gedichten 61 tot 69 zijn de 9 zg. *Carmina Maiora*, de grotere gedichten. Ze hebben, behalve hun relatieve lengte (gemiddeld zo'n 150 regels) als gemeenschappelijk kenmerk dat ze inhoudelijk alle op een of andere manier met

huwelijk en seksualiteit verbonden zijn.[5.] De toon is i.h.a. veel serieuzer en minder persoonlijk dan die van de voorafgaande *polymetra.* De poëtische intentie is kennelijk anders. De versbouw en ook de versmaten van deze langere gedichten (meestal de dactylische hexameter of het elegisch distichon) zal de eigentijdse lezer geassocieerd hebben met een hoger poëtisch register dan dat van de eerste 60 gedichten.

Na Carmen 68 volgen ten slotte nog 47 kortere gedichten in elegische disticha, de combinatie van dactylische hexameter en zg. *pentameter*, twee maal de eerste helft van een hexameter. Het korte elegisch distichon zal als dichterlijker zijn ervaren dan de jambische maten van de eerste groep, maar als minder kunstmatig dan de steeds doorgaande reeksen disticha van de *Carmina Maiora.*

Inhoudelijk lijkt er niet veel verschil te zijn tussen de groepen 1 en 3. Taalkundig geaard onderzoek heeft echter opvallende verschillen aangetoond tussen die groepen. In de epigrammen van groep 3 staat bv. in iedere 2 verzen een metafoor, in de polymetra in iedere 4 verzen! In groep 3 komen 7 verkleinwoorden, *diminutiva*, in totaal 9 keer voor; in de polymetra 50 verkleinwoorden in totaal 70 maal! In groep 1 komt ook veel meer spreektaal voor.[6.] Men heeft, waarschijnlijk terecht, verondersteld dat de groep elegische gedichten voor de lezer van Catullus' eigen tijd objectiever, minder persoonlijk en meer traditioneel poëtisch moet zijn geweest. Catullus zou het elegisch distichon kiezen als strengere vorm in gevallen waar hij een heftige emotie onder woorden wil brengen. De vorm bedwingt zo als het ware de inhoud.

Voor de Tweede Wereldoorlog onderscheidt men in de wetenschap vrij scherp tussen de onpersoonlijke geleerde dichter van de Grotere Gedichten, die sterk onder invloed staat van de maniëristische Alexandrijnse voorbeelden, en de ‘urwüchsige Naturbursche’, het poëtisch natuurtalent, dat zijn eigen hoogstpersoonlijke emoties vers van de lever, heel direct en ongecompliceerd tot uiting brengt in de kortere gedichten van groep 1 en 3.[7.]

Vooral in Amerika hebben Latinisten die onder invloed stonden van de ‘New Criticism’ en die goed geschoold waren op het gebied van moderne poëzie-analyse deze tweedeling aangevochten. Tegenwoordig heeft men ook bij de interpretatie van de kleinere gedichten veel aandacht voor de dichterlijke techniek en de motieftraditie waarbij Catullus aansluit, en voor zaken als topiek en thematiek. Anderzijds beschouwt men de langere gedichten niet langer als een soort saaie en bloedeloze ‘L'art pour l'art’-poëzie, maar zoekt men ook daar naar de verwerking van de eigen ervaring van de dichter. Ik wees al op de observatie dat de langere gedichten alle hun thematiek ontlenen aan seksualiteit en huwelijk.[8.] Wie de Lesbiacyclus kent zal hier een persoonlijke obsessie, of als we het vriendelijker willen uitdrukken, thematiek van Catullus in kunnen ontwaren. De eenheid van al het werk van Catullus geldt nu als vaststaand. De dichter is als een veel bewuster vakman dan voorheen uit de discussie gekomen. Het risico dat de wetenschap loopt - en waaraan ook ik niet ontkom -, is dat Catullus stukgeanalyseerd wordt en zijn onbevangen, spontane directheid verliest!

Hiertegen moet de oprechte amateur zich wapenen door Catullus werk te lezen en uiteenzettingen als de huidige op te vatten als een manier van lezen die niemand het recht ontzegt op een eigen leeswijze.

De genoemde driedeling (parlando-achtige gedichten, grotere serieuze werken en ten slotte weer kleiner werk op een iets hoger poëtisch niveau dan het begin) moet wel het resultaat zijn van een opzettelijke ordening.

Het is een bekend verhaal dat de grote dichter J.H. Leopold aan een jonge collega het volgende advies heeft gegeven: 'Als je werk wilt uitgeven, doe dan als Catullus, eerst wat lyrisch kleingoed, daarna een aantal langere gedichten en aan het slot weer korte.' Johan Polak heeft erop gewezen dat Leopold, als hij in 1913 zijn gedichten zelf ter publikatie gereed maakt, ook zo'n indeling aanhoudt.[9] Over die opbouw van het *libellus*, zoals wij dat hebben, is zeker in de jaren zestig en zeventig, toen immers het structuralisme vanuit Frankrijk en de VS de literaire wetenschap binnenkwam, heel wat nagedacht. Men stelde vragen als:

1. Is datgene wat we nu hebben alles wat Catullus ooit publiceerde? (Men dient zich te realiseren dat de slechts drie min of meer goede handschriften die we hebben met zekerheid op hetzelfde oermanuscript, *archetypus*, teruggaan, zodat we eigenlijk niet weten of er ooit meer verzen van Catullus hebben gecirculeerd. De hele overlevering hangt dus ten leste van één middeleeuws handschrift af en mag daarom een kwestie van groot geluk genoemd worden.)

2. Is de zojuist geschetste rangschikking van het werk van Catullus zelf of van een latere?

3. Kunnen we de uitgangspunten achterhalen die bij de rangschikking van de bundel gehanteerd zijn?

Eén interessante suggestie wil ik hier noemen. Men heeft opgemerkt dat de oudheid zowel in de literatuur als in de plastische kunsten een voorkeur heeft gehad voor wat mooi een *ordre mésodique* heet, d.w.z. dat men het belangrijkste begrip centraal in het midden wilde hebben. Het is bv. een bekend feit dat in de eerste *Ecloga* van Vergilius, die een semi-verhulde lofrede op de latere keizer Augustus is, het middelste woord van de middelste regel *iuvenis*, 'jonge man', is, waarmee Octavianus bedoeld wordt. En iedereen weet dat op de driehoekige gevel van een antieke tempel de voornaamste godheid altijd groter dan de anderen in het midden staat!

Die constatering zou aannemelijk maken dat de structuur van het ons nu bekende *libellus*, waarin immers het meest ambitieuze werk centraal staat, al uit de Oudheid zelf stamt.[10] De *communis opinio* onder de geleerden en onder de dichters die Catullus lezen, lijkt trouwens momenteel te zijn dat de ordening van de dichter uit Verona zelf is. Ik ga wat uitgebreider op deze enigszins abstracte materie in, omdat, zoals ik in het begin al zei, de meeste lezers Catullus alleen van een enkel los gedicht of bv. de beroemde Lesbia-cyclus kennen, die echter niet als een aaneengesloten reeks in de bundel staat.

Een 'major poet'

Wie het hele werk achter elkaar leest, merkt dat Catullus een veelzijdiger dichter is, dan men gemeenlijk presenteert. Ik mag hier citeren wat Herman Gorter, toch geen slechte poëziekenner, over onze dichter zegt in zijn *De Groote Dichters. Nagelaten studiën over de wereldlitterattuur en haar maatschappelijke grondslagen*: 'De Latijnsche natie kan geen tweeden dichter aanwijzen, in wien de artistieke inhoud en de artistieke vorm in zoo gelijke volmaaktheid verschijnen als bij hem. In dezen zin is Catullus' gedichtenverzameling dan ook het volmaaktste wat de Latijnsche poëzie heeft voortgebracht.'[11.]

Er bestaat een beroemd artikel van T.S. Eliot met de titel 'What is Minor Poetry?', waarin Eliot als één van de kenmerken van *minor poetry* geeft: dat is het soort poëzie dat je alleen in bloemlezingen leest, met een beperkte thematiek.[12.] A. Roland Holst heeft sommige poëzieliefhebbers in Nederland zeer op het hart getrapt, toen hij J.C. Bloem als *minor poet* karakteriseerde, nog wel op diens begrafenis! Stampen op een lijk!

Catullus wordt ook vaak als een 'minor poet' gezien, maar hij is dus naar mijn mening een 'major poet'. Volgens de karakterisering van Eliot: een dichter bij wie het geheel meer is dan de som der delen, en die dus in een beperkte selectie onvolledig wordt gerepresenteerd. Bloem is wel een 'minor poet' want hij zingt steeds hetzelfde lied van leegheid en verlangen, van najaar en november, heel prachtig, maar eentonig.

Ingres: Torso

Lesbia's muschje!

Als hommage aan beide dichters en als blijk van een onbekend stukje Catullus-receptie citeer ik een gedicht van Bloem dat pas sinds de wetenschappelijke editie van Söteman en Van Vliet uit 1979 gebundeld is.[13.]

Het blijkt een vertaling van de nu vergeten Oliver St. John Gogarty, die ooit door Bloem ‘sinds de dood van Yeats de grootste Engelse dichter’ is genoemd! Het is een klacht over de onverbiddelijkheid van de dood, die niet alleen grote mannen treft, maar zelfs kleine meisjes, en zoiets gerings en zwaks als de mus van Lesbia. Die verwijzing brengt ons terug naar Catullus.

Genoeg! Waarom te klagen, dat
Het lot zijn eigen wegen leidt?
En waarom is een mensch meer prat
Dan die 't braveerden in hun tijd?
Trof hij slechts zwaardvechter of held,
Berechtigd ware dood's geweld,
Maar jonge meisjes gingen heen
En Lesbia's muschje - heel alleen.

De titel luidt *Per iter tenebricosum*, een verwijzing naar het derde gedicht van Catullus: *Lugete, o Veneres Cupidinesque,/ et quantum est hominum venustiorum.*

Rouwt, goden van liefde en verlangen
rouwt, mensen van beschaving en gevoel,
het musje van mijn meisje is gestorven,
het musje, de lieveling van mijn meisje,
waarom ze meer gaf dan om haar eigen ogen.
Een snoepje was het, en het kende zijn vrouwtje
even goed als ieder kind zijn moeder kent.
Het was niet weg te lokken van haar schoot
daar hipte het aldoor heen en weer
en tsjilpte met zijn kopje naar het vrouwtje.
Nu gaat het beestje langs de weg der duisternis.
(= *Periter...*)
vanwaar er, naar men zegt, geen terugkeer is.
Ik hoop dat het jullie kwaad vergaat, kwade duisternissen
van Beneden, die alles wat aardig is verslinden moeten:
Zo'n aardig musje hebben jullie mij afgenomen.
Wat een misdaad. Ach, lief ongeluksvogeltje!
Het komt door jou dat nu de lieve ogen van mijn meisje
rood en gezwollen van de tranen zijn.

De literatuur over, de navolgingen van, en de verwijzingen naar dit gedicht en zijn voorganger *Passer, deliciae meae puellae*, het tweede gedicht in Catullus' bundel, kunnen vele boekenplanken vullen. De eerste-eeuwse dichter en Catullusnavolger Martialis noemt de bundel van Catullus: *Passer*, ‘Mus’, naar het eerste woord van het tweede gedicht. Een Amerikaanse geleerde, Marilyn Skinner, heeft onlangs een heel boek uitgegeven, waarin ze de Passer als bundel probeert te reconstrueren. Zij meent dat alleen de eerste 51 gedichten van onze huidige collectie tot de Passer behoorden.[14.]

Vreemd als het mag lijken, was lange tijd één der meest brandende kwesties van de Catullologie de vraag wat voor een vogel die Passer nu wel was. Ik heb in mijn weergave voor de traditionele ‘mus’ gekozen, vooral omdat Bloem het ook zo vertaalt, maar ornithologisch beter onderlegde filologen hebben er al lang geleden op gewezen dat een mus onmogelijk als huisdiertje kan worden gehouden. Wat er allemaal aan al of niet vliegend gedierte is voorgesteld, zal ik voor me houden. Het woord *passer* kon blijkbaar voor iedere kleine vogelsoort gebruikt worden, zoals voor oudere Amsterdammers ieder vogeltje een sijssie is - voor mij ook trouwens.

De hedendaagse wetenschap vindt de identiteit van de passer een non-probleem. Veel moeilijker is de vraag naar de toon van dit gedicht. Hebben we hier te maken met een ernstig ‘In Memoriam’ of menen we een zekere ironie te beluisteren? Op de scholen wordt dit gedicht altijd gelezen in combinatie met gedichten over de verhouding tussen de dichter en de vrouw die hij Lesbia noemt. Het vers geldt dan als een soort genrebeeldje, een embleem van de stralende dagen, de *candidi soles* (Cat. 8,3; 8,8) die de twee samen hadden, waarin het grootste ongeluk zoiets triviaals als de dood van een vogeltje was geweest.

De Engels-Italiaanse geleerde Giuseppe Giangrande rakelde in 1975 een oud discussiepunt op. Hij wees erop dat in de renaissance er ook gediscussieerd werd over de identiteit van het vogeltje. Maar men verschilde vooral van mening over de vraag of men de ‘Passer’ letterlijk of in de figuurlijke betekenis moest opvatten, zodat de dood van het vogeltje metaforisch zou staan voor impotentie bij Catullus. Het is algemeen bekend dat in veel talen en tijden eufemistisch naar het mannelijk deel kan worden verwezen met woorden voor of namen van vogels. ‘Vogelen’ is in het Middelnederlands heel normaal voor het bedrijven van de liefde! Politiano, Turnèbe en Muret hoorden een dubbelzinnigheid. De zeer vermaarde filoloog Scaliger wijst in zijn commentaar uit 1600 deze ideeën af met de woorden: ‘De heren zijn weliswaar geleerd, maar ik zou er de voorkeur aan geven als ze hierover gezwegen hadden.’ Onze landgenoot Isaac Vossius denkt er in 1691 anders over: hij meent, naar mijn gevoel niet helemaal ten onrechte, dat de Passer-gedichtjes heel flauw worden als er alleen maar zou staan wat er staat. Hij beroept zich op een epigram van Martialis, die aan een mooie wijnschenker om heel veel *basia*, ‘kusjes’, vraagt (met een zinspelen op de beroemde kusgedichten van Catullus, de nummers 5 en 7) en hem als beloning voor die kusjes net zo'n Passer als die van Catullus belooft. Wie oren heeft, die hore!

Vossius' commentaar: ‘Martialis zou net zo flauw zijn geweest als Scaliger, als hij die Catulliaanse kussen zou belonen met een boekje!’ *A dirty mind is a joy forever*, maar dat wisten we al. Vossius stelt trouwens heel terecht vast dat obsceniteit tot de regels van het genre epigram behoort. Dat verklaart waarom er bij Catullus flink wat obsceniteiten voorkomen: de regels van het genre ‘kort gedicht’. Ik kan niet nalaten om nog te constateren dat Giangrande snel werd tegengesproken door een andere Engelse filoloog, Jocelyn, in een groot artikel met de typisch Britse titel ‘On Some Unnecessarily Indecent Interpretations of Catullus 2 and 3’. Inmiddels hebben zich ook anderen in de discussie geworpen. Hij duurt voort![15.]

De ‘aeschrologische’ Catullus

In het algemeen kan men trouwens stellen dat de interpretatie van zijn, wat met een mooi woord ‘aeschrologische’ gedichten heet, nog wel wat aangescherpt kan worden. Dat zijn ongeveer 25 gedichten die nooit op scholen gelezen worden, niet alleen om fatsoensredenen, maar deels ook omdat de leraren ze niet kennen of begrijpen. In de meeste ervan worden tegenstanders of vijanden belachelijk gemaakt, meestal door ze als seksueel ‘abnormaal’ af te schilderen. De norm waarvan zij afwijken, is de Romeinse, niet de onze! Eén voorbeeld, vooruit dan maar:

> Gellius audierat patruum obiurgare solere
>   si quis delicias diceret aut faceret.
> hoc ne ipsi accideret, patrui perdepsuit ipsam
>   uxorem et patruum reddidit Arpocratem.
> quod voluit fecit: nam, quamvis irrumet ipsum
>   nunc patruum, verbum non faciet patruus. (Cat. 74)

> Gellius had horen verluiden, dat zijn oom het iemand kwalijk nam,
> als die een aardigheidje zei of deed.
> Om hiervoor gespaard te blijven gaf hij de vrouw van zijn oom
> een flinke beurt en maakte oom zo tot een Harpocrates.
> Gellius deed wat hij wou: want hoeveel horens hij oom nu
> ook opzet, oom zal hem geen stoot meer uitdelen.

De Duitse commentator Wilhelm Kroll spreekt n.a.v. dit gedicht van ‘fast durchweg witz- und geschmacklosen Angriffe auf Gellius' en ook ik wil niet beweren dat dit gedicht een meesterwerk is. Maar zelfs Brian Arkins die in 1982 een boek van 260 pagina's publiceerde over *Sexuality in Catullus* heeft naar mijn idee niet uit dit gedichtje gehaald wat er in zit.[16.]

Men moet een aantal feitelijkheden weten:

1. De *patruus*, ‘oom’ vervult in de Latijnse literatuur vaak de rol van de spreekwoordelijk strenge zedenmeester. Catullus' lezers hadden dus een bepaald verwachtingspatroon, zodra ze het woord ‘oom’ tegenkwamen.

2. Harpocrates is de naam van de Egyptische god Horus, wanneer hij als een kind wordt uitgebeeld. Er zijn veel afbeeldingen van hem over waar hij een vinger naar de lippen brengt. Waarschijnlijk moet dat als een soort duimzuigerij van het jonge godje opgevat worden, maar toen Isis, de moeder van Horus, door de Romeinen met hun moedergodin Venus werd gelijkgesteld, werd Harpocrates met haar zoon Amor/Cupido geïdentificeerd. Venus is natuurlijk ook de godin van de al of niet geoorloofde liefde en het gebaar van Harpocrates/Amor werd uitgelegd als een verzoek tot zwijgen: ssst!

Als de oom tot een Harpocrates wordt gemaakt door zijn neef Gellius bedoelt Catullus dus te zeggen dat oompje van nu af aan op zijn woorden moet letten, omdat zijn

positie als bedrogen echtgenoot anders aan de grote klok zal worden gehangen. Seksuele opschepperij is in de Romeinse *macho*-maatschappij de norm. Wie de vrouw van een ander verleidt is een flinke kerel, een echte man, waarbij de bedrogen echtgenoot uiteraard het mikpunt van spot, een Jan Hen, wordt.

3. In vers 3 staat in het Latijn een vorm van *perdepsere*, eigenlijk 'door en door kneden' en we weten uit de brief van Catullus' tijdgenoot Cicero dat het werkwoord *depsere*, 'kneden' nauwelijks meer kon worden gebruikt, omdat het een overheersend seksuele connotatie had gekregen. In het Nederlands hebben we tegenwoordig iets dergelijks met 'klaarkomen'. Ik heb *perdepsere* dan ook met een vergelijkbaar 'een flinke beurt geven' vertaald, dat nauwelijks meer dubbelzinnig mag heten, hoewel het oorspronkelijk niet een seksuele connotatie zal hebben gehad.

4. Precies andersom zit het met *irrumare* in vers 5, dat ik afgezwakt heb weergegeven met 'horens opzetten'. *Irrumare* is een zg. primaire obsceniteit, een werkwoord dat zonder enige terughoudendheid verwijst naar iets dat men in beschaafd dagelijks taalgebruik enigszins zal proberen te verzachten. Ik doel dus op woorden als 'neuken', 'kut', 'beffen', enzovoorts.

Voor *irrumare* bestaat, voor zover mij bekend, in het Nederlands niet een enkel werkwoord. Het betekent - *sit venia verbis*- 'de pik in iemands mond steken' en het geldt in de Romeinse samenleving als een zeer begerenswaardige en opwindende handeling voor de man die het doet, maar als onterend voor degeen met wie het gedaan wordt, vooral als het een man is.

5. Het is heden een algemeen aanvaarde visie dat de Romeinse samenleving, als de huidige mediterrane, een fundamenteel verschil maakt tussen actieve seksualiteit en passieve. Degene die ergens penetreert, waar dan ook, is de actieve en dus de man. Degene die wordt gepenetreerd is de passieve en hoort dus de vrouw te zijn. De man die zich penetreren laat, waar dan ook, is dus verwijfd! Die connotatie maakt dan weer begrijpelijk dat men iemand fors kon beledigen door hem een passieve seksrol toe te schrijven. Het Gedicht 16, gericht aan een zekere Furius en Aurelius, die elders soms de indruk maken vrienden van Catullus te zijn, begint: *Paedicabo ego vos et irrumabo*, d.i. 'ik zal jullie neuken in je kont en in je mond', hetgeen kennelijk echter niet letterlijk dient te worden opgevat, maar als niet veel meer dan een bijna goedmoedig: 'sodemieter op, flikker op' van 'jongens' onder elkaar. Niettemin brengt Catullus de oorspronkelijke betekenis van de werkwoorden weer in herinnering, omdat hij ze gebruikt in een context waar de beide 'vrienden' hem ervan hebben beschuldigd geen echte man te zijn. Nou, dat zal hij dan eens laten merken!

Veel van de spotdichten van Catullus moet men zich in de atmosfeer van het 'homosociaal' milieu denken, dat van mannen onder elkaar. Hun grofheid hoort tot de grofheid van het voetbalveld en de kroeg. Elders noemt de dichter een hoge Romeinse ambtenaar die hij zogezegd een 'lul' vindt, een *irrumator*.[17.]

Ik schreef al dat ik enigszins andere, nl. een meer complete en minder gecastreerde Catullus zou presenteren dan gewoonlijk!

De goede verstaander, die men bij het lezen van dit type poëzie hoort te zijn, heeft nu wel begrepen dat Catullus in Gedicht 74 een spel speelt met woorden of daden die een seksuele connotatie hebben. Hij legt de basis voor dat spel in vers 2, met het woord *deliciae*, 'aardigheidjes', 'pleziertjes' die je kunt doen of zeggen. Daarmee doelt hij op seksuele activiteit dan wel op het praten daarover. Het woord is in

Catullus' tijd namelijk ook in zwang als eufemisme voor een buitenechtelijke verhouding, een ‘affaire’.

Ik kan niet genoeg herhalen dat in de Romeinse *macho*-samenleving seksuele snoeverijen voor de echte man verplicht waren, waarbij het er weinig toe deed of die prestaties behaald waren in - wat wij zouden noemen - heteroseksueel dan wel homoseksueel verkeer, begrippen waar de Oudheid geen termen voor had. Men diende alleen de partner te laten voelen wie de man was!

De oom van Gellius was echter een spelbreker en zedepreker, zoals men van een oom verwachten kon. Merk ook op dat het woord *patruus* maar liefst vijf keer voorkomt in zes regels. Een pesterijtje natuurlijk, of misschien moeten we eerder zeggen ‘een aardigheidje’!

Gellius, aan wie blijkbaar het één en ander te verwijten valt op dit gebied, besluit dat de aanval de beste verdediging is en maakt oom zo tot een Harpocrates. Want hoe zeer hij oom *irrumat*, ‘voor lul zet’, doordat hij een verhouding heeft met ooms vrouw, oom kan er niets tegen in zeggen: hij staat met zijn mond vol, niet zozeer tanden, als wel...! Catullus *dicit delicias et facit*, spreekt een aardigheidje uit en begaat het daarmee tevens! Ook in de aeschrologische gedichten is veel techniek verwerkt.

Dit als specimen van een stukje, niet zozeer vergeten, als wel verzwegen Catullus. Ik citeer een Australische geleerde, met de omineuze naam Donald Lateiner, die in een artikel over ‘Obscenity in Catullus’ terecht constateert: ‘Ongetwijfeld werd toen, even goed als nu, een mooie belediging of obsceniteit eerder gewaardeerd dan een magnifieke vergelijking of een compliment.’[18.]

J.L. David: De liefde en psyché

Ten leste Lesbia

Nu toch ten slotte naar de beroemde Catullus. In de middeleeuwen kende men hem nog niet. Pas als in de renaissance de gedrukte edities beginnen te verschijnen begint zijn literaire invloed. Aanvankelijk beperkt die zich tot heel weinig gedichten, nl. de Passer en de Basia. Dat moet samenhangen met de maniëristische voorkeur die men had voor bepaalde 'concetti', geestrijk uitgewerkte gedachteninvallen en beelden, waarop men graag mocht voortborduren. De vele duizenden kussen en het vogeltje leenden zich uiteraard bijzonder goed voor allerlei navolgingen, bewerkingen, al of niet verhulde verwijzingen, etc. Zonder dat ik dat nu werkelijk uitgebreid onderzocht heb, durf ik toch wel te stellen dat pas sinds de Romantiek Catullus vooral de minnaar van Lesbia wordt, wat hij voor de meeste mensen, en in ieder geval voor de Nederlandse scholieren, nog steeds is.[19.]

Hoe was het ook al weer?

Ik schreef al dat we de meeste biografische gegevens over Catullus ontlenen aan het werk zelf. Daar komt in 13 gedichten de naam Lesbia voor en al in Ovidius' *Tristia* staat te lezen dat het een pseudoniem is en dank zij de tweede-eeuwse Apuleius weten we dat de vrouw in werkelijkheid Clodia heette. Het pseudoniem moet Catullus gebruikt hebben omdat Lesbia - zoals uit de gedichten hier en daar blijkt - een getrouwde vrouw was.

Al in de zestiende eeuw veronderstelde Petrus Victorius (Pietro Vettorini) dat het ging om de op één na oudste zuster van de volkstribuun Publius Clodius, die we goed kennen, o.m. uit Cicero's redevoering *Pro Milone.* Deze Clodia was getrouwd met een Q. Caecilius Metellus Celer, die het in 60 tot consul wist te brengen en in 59 overleed. Zijn Clodia was een soort 'manneneetster', een *femme fatale*, die dan ook onmiddellijk na de dood van haar man, als het al niet eerder was, een relatie aanging met M. Caelius Rufus. Die relatie brak, er volgde een rechtzaak waarin Caelius o.m. werd beschuldigd van een poging Clodia te vergiftigen. Cicero is één van de verdedigers van Caelius en hij tekent in zijn *Pro Caelio* het portret van Clodia Metelli in de meest schrille tinten. Dat portret komt opvallend overeen met het beeld dat we uit de gedichten van Catullus krijgen. Op die overeenkomst berust de gelijkstelling van Lesbia en Clodia Metelli. In Gedicht 79 van Catullus wordt Lesbia beticht van een incestueuze verhouding met Lesbius die mooi, *pulc(h)er* genoemd wordt. Bij Cicero wordt Clodia van iets dergelijks beschuldigd. Haar broer heette voluit P. Clodius Pulcher! Er zijn echter ook sporadisch geleerden die wijzen op het hypothetisch karakter van deze constructie, in de jongste tijd vooral T.P. Wiseman.[20.]

Door louter toeval weten we vrij veel van Clodia Metelli, maar weinig van haar zusters, hoewel die ook niet alle een even onbesproken leven geleid hebben. Andere kandidaten zijn dan ook in het algemeen haar zusters. Ik wijs op een feit dat bij de vereenzelviging van Lesbia met Clodia Metelli meestal niet geconstateerd wordt: die Clodia was minstens tien jaar ouder dan Catullus, mogelijk zelfs veertien jaar! Als Catullus zijn Lesbia-gedichten schrijft is hij 27 à 30 jaar. Clodia zou dan dus ongeveer 40 zijn, wel wat oud voor iemand die twaalf maal (*mea*) *puella*, '(mijn) meisje' wordt genoemd, al weet ik ook wel dat het een normaal kooswoord was. En zeer zeker stokoud in de ogen van een Romein, die in een samenleving opgroeide waar meisjes op twaalf-jarige leeftijd een wettig huwelijk konden aangaan, en dat ook regelmatig deden.

Ik voel er dan ook veel voor om ‘Lesbia’ als een min of meer fictieve figuur te zien, een geliefde waarmee Catullus vooral een poëtische relatie heeft. Het zal best zijn dat er ooit een Clodia in zijn leven was, maar hij gebruikt ‘Lesbia’ in zijn gedichten voor een experiment. In het al even genoemde 16e gedicht zegt hij al met zoveel woorden dat men leven en werk van een literator niet met elkaar mag vereenzelvigen. Om redenen die waarschijnlijk met Catullus' persoonlijkheid samenhangen werd het gebeurde voor hem een complete obsessie, waarvan hij niet meer kon loskomen.

Catullus schetst ‘Lesbia’ als de grote romantische geliefde, de enige vrouw voor wie hij leven wil. Het experiment zou later nog vaak herhaald worden, te beginnen met Propertius en zijn Cynthia. Denk aan Dante en zijn Beatrice, Petrarca met zijn Laura, en misschien ook Achterberg met zijn door de dood onbereikbare Geliefde, zijn Eurydice. Ik noem expres deze laatste naam om aan te geven dat we wellicht de orginaliteit van Catullus overschatten: het verhaal van de legendarische zoektocht van de zanger Orpheus naar zijn verloren eeuwige geliefde Eurydice was uiteraard algemeen bekend. Maar voor ons is Catullus de eerste in de geschiedenis van de wereldliteratuur die een min of meer samenhangende collectie gedichten schreef over zijn relatie met één vrouw. Hierbij moet ik opmerken, dat hij tevens een serie schreef van ongeveer acht gedichten over een jongen Juventius, als cyclus zeker minder indrukwekkend dan de gedichten over Lesbia, hoewel de individuele gedichten soms heel aardig zijn.[21.] Vooral het Gedicht 99 is leuk:

> surripui tibi, dum ludis, mellite Iuventi,
> suaviolum dulci dulcius ambrosia.

‘Ik heb je voor de grap een kusje ontstolen, heerlijke Juventius, een kusje zoeter dan zoete ambrozijn.’ Daarna vertelt de dichter hoe Juventius met een vies gezicht probeerde die mannenkus van zijn lippen te vegen en volstrekt ongevoelig bleef voor Catullus' excuses. Uiteindelijk bleek die zoete kus ‘bitterder dan bitter nieskruid’. Als het gedicht niet aan Juventius, maar aan Lesbia gericht zou zijn geweest, zou het ongetwijfeld tot de canon zijn gaan behoren. De commentatoren vinden het nu meestal ‘gezocht’, of ‘flauw’ of ‘*rein literarisch*’.

Vooral in oude literatuur over Catullus weten de beschouwers altijd precies hoe de verhouding Catullus-Lesbia zich ontwikkelde. Het 51e gedicht *Ille mi par esse deo videtur*, ‘Wie tegenover jou zit lijkt mij zo gelukkig te zijn als een god’ geldt dan meestal als het eerste gedicht over de relatie met Lesbia. Het is een bewerking van een Grieks gedicht van Sappho van Lesbos, hetgeen de keuze van het pseudoniem Lesbia verklaart. Sappho werd wel eens de ‘Tiende Muze’ genoemd, zodat Catullus met de keuze van zijn pseudoniem tevens aangeeft dat Lesbia zíjn Muze is.

Sappho gold voorts als één der grote dichters van de hartstochtelijke liefde en ook dat zal meespelen. Haar werk shockeerde velen, omdat ze zonder enige terughoudendheid schreef over haar totale overgave aan wie zij liefhad. Catullus doet hetzelfde. Ik schreef zoëven vrij uitgebreid over de rol die in de Romeinse liefdesleer aan man en vrouw werd toegedacht. Het nieuwe, provocerende en shockerende in de Lesbia-gedichten van Catullus moet óók geweest zijn, dat hij zichzelf tekent als een passieve, volledig van zijn *domina*, 'meesteres', afhankelijke minnaar.

Miser Catulle, desinas ineptire,
et quod vides perisse perditum ducas.
fulsere quondam candidi tibi soles,
cum ventitabas quo puella ducebat
amata nobis quantum amabitur nulla. (Cat. 8.1-5)

Catullus, droeve dwaas, kom tot jezelf:
alles is onherroepelijk verloren.
De zon scheen oogverblindend hel, die tijd
toen jij het meisje in elke uithoek volgde,
verliefd als niemand ooit verliefd kan zijn.[22.]

In regel 4 staat letterlijk: 'toen jij steeds kwam waarheen je meisje ook maar voorging'! Zij heeft het initiatief. Wie de Lesbia-gedichten leest in de volgorde waarin ze tot ons gekomen zijn - en ik zie vooralsnog, zoals ik in het begin al aangaf, geen reden daarvan af te wijken - leest eerst de beide passergedichten 2 en 3. Dan de twee basiagedichten 5 en 7. In 7 wordt al omineus over 'stiekeme liefde', wat de affaire immers was, gesproken en lijkt Lesbia minder hartstochtelijk dan Catullus.

J.L. David: Sappho

Je vraagt, Lesbia, hoeveel van jouw zoensels
  mij kunnen verzadigen, en meer dan dat?
Zoveel als er Lybisch woestijnzand ligt rond
    het gentiaanrijke Cyrene, tussen
      het orakel van de hete Jupiter
en het gewijde graf van Battus, de held;

of zoveel sterren als er neerzien op de
geheime min der mensen, als de nacht zwijgt...[23.]

En in 8 presenteert de dichter dan de al aangehaalde monoloog waarin hij zichzelf *miser*, 'zielig' noemt ('droeve dwaas' in de vertaling). Aan het eind van het gedicht blijkt het meisje niet meer te willen en Catullus roept enigszins melancholiek zichzelf op om zich te vermannen: *at tu, Catulle, destinatus obdura*, 'wees flink en houd vol, Catullus!' In Gedicht 11 blijkt de *puella* er ontelbare minnaars op na te houden. De dichter beschrijft aan het slot hoe zijn Liefde 'door haar schuld is neergevallen als een bloem aan de rand van een veld nadat die geraakt is door een langskomende ploeg'. Ook hier vergelijkt Catullus zich met het passieve slachtoffer, de bloem die door de actie van de ploeg *cecidit*, 'gevallen is'. Catullus zelf ontleent het beeld aan Sappho en het sterven van de rode bloem zou in de literatuur nog een heel 'Nachleben' krijgen.[24.]

Rudi van der Paardt publiceerde in 1984 een artikel over Catullus, met de mooie, aan Lucebert ontleende, titel 'Door onze verzen jaagt hun heilige geest'. Hij concludeert n.a.v. het beeld van de gevallen bloem 'dat de ploeg in de laatste strofe een verwijzing bevat naar de meedogenloze castratrix Lesbia.'[25.] Het is de lezer van de hele bundel na Gedicht 11 hoe dan ook zonneklaar dat de affaire tussen Catullus en 'Lesbia' volstrekt verkeerd is afgelopen, ja voor de dichter een echt traumatiserende ervaring

is geworden, die hij 'van zich af schrijft'. De indruk die ik na vele keren lezen van de hele Lesbia-cyclus steeds meer overhoud laat zich als volgt samenvatten: Catullus analyseert op bijna masochistische wijze hoe hij zo het slachtoffer heeft kunnen worden van 'Lesbia'. Want zo voelt hij zich, slachtoffer, wiens manlijkheid is misbruikt door een *'Belle Dame sans Merci'.* Vandaar de vele passages waar hij zich, meestal impliciet en misschien zelfs onbewust, vergelijkt met iets vrouwelijks of passiefs. Ik zou hier nog kunnen gaan speculeren over de betekenis van het feit dat Catullus zijn vermaarde Gedicht 51 ontleent aan de vrouwelijke dichter Sappho!

Ik gebruikte zojuist opzettelijk de moderne term 'analyseert'. Het procédé dat de dichter hanteert berust op de confrontatie van verstand en gevoel. Hij probeert zo aan zichzelf verantwoording af te leggen, een werkwijze die in de moderne literatuur gewoon is en die natuurlijk mede de huidige populariteit van Catullus verklaart, vooral ook bij andere literatoren.

Nulla potest mulier tantum se dicere amatam
vere, quantum a me Lesbia amata mea est.
nulla fides ullo fuit umquam foedere tanta,
quanta in amore tuo ex parte reperta mea est. (Cat. 87)

Geen vrouw kan zeggen, dat zij werd bemind
zo innig als jij, Lesbia, door mij.
Geen trouw was ooit in één verbond zo blind,
als die bij ons gevonden werd... in mij.[26.]

In het Nederlands heeft de vertaler er een tweede persoon 'jij, Lesbia' in gewerkt. Het Latijn heeft een monoloog van de dichter: 'Geen vrouw kan zeggen dat zij ooit echt zo bemind is, als Lesbia door mij.' De dichter gaat a.h.w. bij zichzelf nog eens na, wat nu de gevoelens waren die hij tegenover zijn 'Lesbia', die dus inmiddels bijna mythische proporties heeft aangenomen, ervoer. Liefde, jazeker, maar niet vrijblijvend. Catullus spreekt van *fides*, 'trouw' en een *foedus*, 'verbond'. Zo vatte hij de relatie op. Nú mag dat cliché lijken, in de tijd van de dichter waren dat geen woorden die men gemeenlijk gebruikte in een man-vrouw relatie. Niks verbond, niks echtelijke trouw, althans voor de man. Kernbegrippen voor de eisen die een man aan een huwelijk stelde waren *obsequium*, 'gehoorzaamheid' van de vrouw, en *pudicitia*, gewoonlijk vertaald met een woord dat betekeningsloos is geworden: 'kuisheid', hetgeen in Romeinse (mannen)ogen in ieder geval betekende dat een vrouw die geen slavin of vrijgelatene was, zich van iedere buitenechtelijke erotische relatie diende te onthouden. Sex voor een nette vrouw alleen binnen het huwelijk.

Eén van de meest interessante onderdelen van het moderne Catullus-onderzoek is dat van het woordgebruik. Het blijkt dat veel van de abstracte termen die de dichter gebruikt, zoals *fides*, *pietas*, *officium*, *amicitia*, *bene velle*, afkomstig zijn uit de aristocratische gedragscode. Het zijn zwaar symbolisch geladen begrippen, die horen tot de vooronderstellingen van wat 'reçu' is in beschaafd gezelschap, hetgeen in Rome dan altijd dat van de vrije mannen met een zekere maatschappelijke positie is.

Amicitia, 'vriendschap', veronderstelt wederzijdse verplichtingen, *officia* binnen een vrij streng gereglementeerde code. Als Catullus dit soort terminologie toepast

op zijn relatie met Lesbia, geeft hij blijk van een zeer ongewone opvatting van wat liefde is tussen man en vrouw.[27.]

Er is dus gelijkwaardigheid, de rollen zijn a.h.w. uitwisselbaar. Als de hele affaire is mislukt concludeert Catullus zelfs dat de rollen niet uitwisselbaar bleken, maar omgedraaid! Híj wilde, anders dan normaal, een verbond met wederzijdse verplichtingen, niet louter een fysieke affaire, maar een soort huwelijksrelatie in de moderne zin, gebaseerd op eerbied voor de eigenheid, de persoonlijkheid van de ander. Keer op keer blijkt de ‘Lesbia’ uit de gedichten dat niet te begrijpen. Zij gedraagt zich als een onverantwoordelijke en botte *macho*, aan wie Catullus' nieuwe en subtiele opvatting volstrekt niet is besteed. We moeten ons hier natuurlijk heel goed realiseren, dat we alleen de visie van Catullus kennen. Hij blijkt ook op andere momenten een groot vermogen tot klagen te hebben en zich miskend en verraden te voelen. Voer voor psychologen ongetwijfeld: Catullus had een grote behoefte aan geborgenheid, aan begrip en sympathie. Of hij in ruil een groot vermogen had om te geven? Eerlijk gezegd betwijfel ik dat, al hebben we het Gedicht 50 voor zijn kunstbroeder Licinius Calvus, dat het genoeglijk en vriendschappelijke samenzijn op de vorige dag thematiseert. Maar ook daar eindigt Catullus met een klacht, dat hij zich zo alleen voelt! ‘Verlatingsangst’ diagnostiseert de psycholoog in mij.

Slot

Ik heb nauwelijks iets gezegd over de *Carmina Maiora.* Ik heb niets gezegd over de invloed die de dood van de broer van Catullus, blijkens een drietal gedichten, op zijn persoonlijkheid heeft gehad. Ik heb, i.t.t. wat men meestal doet, niets gezegd over Catullus' literaire kunstbroeders, de *Poetae Novi*, de ‘Modernen’, met wie hij een literaire generatie in de moderne zin lijkt te vormen. Dat alles niet, omdat mijn prioriteiten elders lagen.

Onopzettelijk zal ik belangrijke zaken vergeten zijn, of niet hebben vermeld, omdat ik ze niet heb gezien of er geen weet van heb. Wat ik heb geprobeerd is een inzicht te geven in het soort zaken dat klassieke filologen van vandaag weten op te merken over teksten waar ruim zeshonderd jaar intensief op is gestudeerd, en waar nog veel langer gewone, modale poëzielezers plezier aan hebben beleefd. Ik ben me er maar al te zeer van bewust dat ik een Catullus presenteer die veel moderne trekjes heeft. Terecht, iedere tijd mag zijn eigen Klassieken maken.

Natuurlijk kan dit geen vrijbrief of pleidooi zijn voor een associërend *hineininterpretieren.* Maar geschoolde lezers aan het eind van de twintigste eeuw leggen hun eigen nadruk en hebben een andere poëtische en historische ervaring dan bv. lezers uit de vorige eeuw. Op die laatste lezers berust vaak nog het beeld dat via het onderwijs wordt doorgegeven.

En juist omdat ik me de tijdgebondenheid van mijn eigen leeservaring bewust ben, durf ik mijn Catullus te presenteren als de mijne. Laat iedere lezer erdoor geprovoceerd worden tot een Catullus van zichzelf.

Bibliografie

De belangrijkste *edities* zijn die van R.A.B. Mynors, Oxford (1958); H. Bardon, Stuttgart (1973)[2]; D.F.S. Thomson, Chapel Hill (1978); G.P. Goold, London (1983), een zeer eigenzinnige tekst, in de beste radicale Britse traditie. Ik citeer de editie van Mynors.

De gewichtigste *commentaren*: Aem. Baehrens, Leipzig (1885); R. Ellis, Oxford (1889)[2], herdr. New York-London (1979); W. Kroll, Stuttgart (1960)[4]; K. Quinn, London (1970). Enigszins berucht, omdat 'a few poems (t.w. 32, WH!) which do not lend themselves to comment in English have been omitted' is de commentaar van C.J. Fordyce, Oxford (1961), die overigens vaak erg goed is, vooral voor talige verschijnselen. In 1984 verscheen het eerste deel van de interpretatie van H.P. Syndikus, Darmstadt, die de gedichten 1-60 omvat. Twee volgende delen zijn aangekondigd.

Voor *studies* verwijs ik naar de beide in noot 4 genoemde bibliografieën, alsmede naar de in de noten genoemde nieuwere werken. De *reader* van Heine (vgl. noot 7) is heel geschikt als startpunt, evenals de kleine studie van Schmidt (vgl. noot 4).

A.J. Gros: Sappho te Leucadia

Eindnoten:

1. Otto Weinrich, *Die Distichen des Catull*, Tübingen (1926), herdr. Darmstadt (1975).
2. Jan Emmens, *Gedichten*, Amsterdam (1974), blz. 20. Ook in J.A. Emmens *Gedichten en aforismen*, (Verzameld Werk Deel 1), Amsterdam (1980), blz. 22.

3. De Oxford-editie van R.A.B. Mynors.
4. Vgl. Hermann Harrauer, *A Bibliography to Catullus*, Hildesheim (1979). Geeft vrijwel al het materiaal tot 1976.
   Verder zijn er de benodigde beredeneerde bibliografieën en 'Forschungsberichte', die meestal een korte inhoud of evaluatie van een boek of een artikel geven, ook bij Harrauer te vinden, op blz. 1-2, de nummers 1-26. Na hem verschenen nog:
   Kenneth Quinn, 'Trends in Catullan Criticism', in H. Temporini (Ed.), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, I 3, Berlijn-New York (1973), blz. 369-89.
   James P. Holoka, *Gaius Valerius Catullus. A Systematic Bibliography* New York-London (1985).
   Ernst A. Schmidt, *Catull*, in de serie 'Heidelberger Studienhefte zur Altertumswissenschaft', Heidelberg (1985).
5. Vgl. vooral Gerald N. Sandy, 'Catullus 63 and the Theme of Marriage', American Journal of Philology 92 (1971), blz. 185-95; Hoofdstuk 11 (blz. 87-101) van het bovengenoemde boek van Ernst A. Schmidt.
6. Vgl. J. Svennung, *Catulls Bildersprache*, Uppsala/Leipzig (1945), vooral blz. 1-147.
7. De 'urwüchsige Naturbursche' is de bijna spreekwoordelijk geworden karakterisering van de commentator Wilhelm Kroll op blz. VII van zijn commentaar, Stuttgart (1960)[4]. Vgl. echter ook Rolf Heine, 'Einleitung' in Rolf Heine (Ed.), *Catull. Wege der Forschung Band 308*, Darmstadt (1975), blz. 1-15, die in zijn overzicht van het moderne onderzoek Kroll terecht in bescherming neemt.
8. Vgl. noot 5.
9. Johan Polak, *Zeven kleine studies*, Zutphen (1984), blz. 25.
10. De suggestie is afkomstig van Jean Granarolo die in het bibliografische tijdschrift Lustrum 17 (1973/4), op blz. 27-70 een heel goed 'Forschungsbericht', 'Catulle 1948-1973', publiceerde. De 'ordre mésodique' daar op blz. 61.
11. Herman Gorter, *Verzamelde Werken. Deel VII*, Bussum-Amsterdam (1952), blz. 277.
12. T.S. Eliot, 'What Is Minor Poetry?' in T.S. Eliot, *On Poetry and Poets*, New York (1970)[9], blz. 34-51.
13. J.C. Bloem, *Gedichten.* Historisch-kritische uitgave, verzorgd door A.L. Söteman en H.T.M. van Vliet. Deel 1/Teksten. Amsterdam/Oxford/New York (1979), blz. 207.
14. Marilyn B. Skinner, *Catullus*' Passer: *the Arrangement of the Book of Polymetric Poems*, New York (1981).
15. Giuseppe Giangrande, 'Catullus' Lyrics on the Passer', Museum Philologum Londiniense 1 (1975), blz. 137-46. Nu ook in: G. Giangrande, *Scripta Minora Alexandrina* 4, Amsterdam (1985), blz. 487-96.
    H.D. Jocelyn, 'On some unnecessarily indecent interpretations of Catullus 2 and 3', American Journal of Philology 101 (1980), blz. 421-41.
    Yvan Nadeau, 'Catullus' Sparrow, Martial, Juvenal and Ovid', Latomus 43 (1984), blz. 861-8. Dezelfde al eerder in het Latijn (!) in Latomus 39 (1980), blz. 879-80.
16. Brian Arkins, *Sexuality in Catullus*, Hildesheim-Zürich-New York (1982), blz. 34-5.
17. J.N. Adams, *The Latin Sexual Vocabulary*, London 1982, blz. 125-30. Op blz. 32-3 spreekt ook Adams over de identiteit van de Passer! Het fundamentele artikel over actief-passief: P. Veyne, 'La famille et l'amour sous le haut-empire romain', Annales Economies Sociétés Civilisations 33 (1978), blz. 35-63.
18. Donald Lateiner, 'Obscenity in Catullus', Ramus 6 (1977), blz. 15.
19. Voor Catullus' 'Nachleben', vgl. Harrauer blz. 141-5, Holoka blz. 286-300. De jongste studie mij bekend: T.P. Wiseman, 'The Afterlife of Lesbia', in T.P. Wiseman, *Catullus & His World*, Cambridge (1985), blz. 211-45.
20. Vooral Hoofdstuk 2 en 5 van het in Noot 19 genoemde boek van Wiseman. Daar ook verdere literatuur over deze veel besproken zaak.
21. Cat. 15; 16; 21; 24; 40; 48; 81; 99.
22. Vert. Carola Kloos. Uit een nogal conventioneel artikel in Tirade 300 (sept./dec. 1985), blz. 800-808, getiteld: 'Hartstocht in het oude Rome'.
23. Uit: Catullus, *Verzamelde Verzen*, vertaald door Lucette M. Oostenbroek, Leiden (1986). De vertaling is zonder twijfel de meest getrouwe die ooit in het Nederlands verscheen, maar hij maakt op mij een erg prozaïsche indruk. Er zit wel een aantal aardige vondsten in. Toen ik dit artikel als lezing uitsprak was het boek nog niet uit. Ik heb met opzet uit verschillende Nederlandse vertalingen geciteerd.

24. A. Rutgers van der Loeff, ‘Het sterven van de rode bloem’, Hermeneus 24 (1952/3), blz. 41-3; 62-5; 89-93.
25. Rudi van der Paardt, ‘“Door onze verzen jaagt hun heilige geest” - Over de Romeinse dichter Catullus’, Maatstaf 32, 1 (1984), blz. 18-27. Van der Paardt bespreekt de basia-gedichten veel uitgebreider dan ik.
26. Uit: Gaius Valerius Catullus, *Gedichten.* Volledig nagevolgd door Dr. A. Rutgers van der Loeff, Antwerpen (1953), blz. 5. Hoewel Van der Loeff soms wat afzwakkend vertaalt en oubollig is, geeft de vertaling naar mijn gevoel vaak de atmosfeer van het origineel goed weer. Hij is nog te koop. Voor *f* 4,00!
27. Vgl. R.O.A.M. Lyne, *The Latin Love Poets. From Catullus to Horace*, Oxford (1980), Hoofdstuk 1 en 2.

Ovidius
Amores I, 5

Aestus erat, mediamque dies exegerat horam;
   adposui medio membra levanda toro.
pars adaperta fuit, pars altera clausa fenestrae,
   quale fere silvae lumen habere solent,
qualia sublucent fugiente crepuscula Phoebo
   aut ubi nox abiit nec tamen orta dies.
illa verecundis lux est praebenda puellis,
   qua timidus latebras speret habere pudor.
ecce, Corinna venit tunica velata recinta,
   candida dividua colla tegente coma,
qualiter in thalamos formosa Sameramis isse
   dicitur et multis Lais amata viris.
deripui tunicam; nec multum rara nocebat,
   pugnabat tunica sed tamen illa tegi;
quae, cum ita pugnaret tamquam quae vincere nollet,
   victa est non aegre proditione sua.
ut stetit ante oculos posito velamine nostros,
   in toto nusquam corpore menda fuit:
quos umeros, quales vidi tetigique lacertos!
   forma papillarum quam fuit apta premi!
quam castigato planus sub pectore venter!
   quantum et quale latus! quam iuvenale femur!
singula quid referam? nil non laudabile vidi,
   et nudam pressi corpus ad usque meum.
cetera quis nescit? lassi requievimus ambo.
   proveniant medii sic mihi saepe dies.

Siesta

Hoogzomer was het en het middaguur juist aangebroken
   Ik lag wat uit te rusten languit op mijn bank,
het ene raamluik op een kier, het andere dichtgetrokken,
   gefilterd licht, zoals soms wel in bossen hangt

of zoals hoort bij schemertijd, als Phoebus' zon gaat kwijnen
   of nacht al afscheid neemt en dag nog komen moet
kortom, een licht dat lijkt te schijnen voor bedeesde meisjes,
   wanneer hun aarzelende schaamte dekking zoekt.

Plots kwam Corinna binnen in een wolk van lichte kleren,
   het haar sloot golvend om haar hals van parelmoer:
de koningin van Babylon voortschrijdend naar de bruidszaal,
   zo mooi. Zo mooi als Laïs, veelaanbeden hoer.

Ik rukte aan haar kleren, die toch al niet veel verhulden.
   Zij, zich verwerend, snoerde ze juist strakker aan,
maar 't was de afweer van een vrouw die niet wil triomferen
   en zich met zelfverraad gemakkelijk laat verslaan.

Haar kleren vielen op de grond. Daar stond ze en mijn ogen
   zagen haar weelde, de volmaakte lijn ervan;

haar schouders en haar armen, die ik zien mocht, die ik streelde,
haar tepels - wat een willig speelgoed in mijn hand!

Die strakgespannen buik onder haar ingesnoerde borsten,
die heupen, wat een heupen! En zo'n meisjesbeen!
Maar moet ik alles noemen? Ik zag niets dat niet ontroerde
en trok haar naakt heel dicht tegen mijn naaktheid aan.
Wat volgt weet iedereen. Wij vielen uitgeput in slaap en
nu mag het vaak in 't middaguur hoogzomer slaan!

M. d'Hane-Scheltema
Ovidius, die speelse dichter

standbeeld Ovidius

Het jaar nul dat natuurlijk nooit bestaan heeft moet in Ovidius' literaire leven een onzichtbaar tijdstip van verandering zijn geweest, een periode van bezinning, een soort bocht in de renbaan, om een klassiek beeld over het dichterschap te gebruiken. Als we dat jaar nul wat exacter vervangen door de overgang van -1 naar +1, is dat voor Ovidius zelfs nog toepasselijker, omdat die verandering bij hem te maken heeft gehad met één versvoet meer of minder. Het lijkt een wat pretentieus spel, dat ik u hiermee voorleg, en inderdaad: door op het belang van die ene versvoet in te gaan, heb ik de pretentie u een beeld te schetsen van Ovidius' literaire leven.

Toen het jaar nul dus niet bestond, was Ovidius ongeveer 44 jaar oud, een leeftijd waarop voor veel mensen - naar moderne ideeën - een bocht in de renbaan opdoemt. Ik heb zo'n idee, dat in pre-Freudiaanse eeuwen het begrip midlife-crisis of overgang net zo min als puberteit een probleemsfeer om zich heen had, maar het zal wèl altijd een normaal verschijnsel zijn geweest, dat een mens zich halverwege zijn bestaan gaat bezinnen op wat hem verder te doen staat of wat er nog van hem verwacht wordt.

Ovidius was op zijn 44e jaar de bekendste levende dichter van Rome. Vergilius en Horatius waren acht jaar tevoren gestorven, en Propertius - in verhouding tot de vorigen een ‘minor poet’, maar dan een ‘mighty minor poet’ en met grote invloed op Ovidius' werk - drie jaar tevoren. Al 25 jaar had Ovidius de pen gevoerd als ‘speelse dichter van de liefde’, *tenerorum lusor amorum* zoals hij zichzelf noemde[1], en altijd met succes. Succes kan gaan vervelen en bovendien was het een 25-jarig dichterschap binnen het strakke keurslijf van één bepaald genre, de elegische liefdes-poëzie, te vergelijken met zoiets als 25 jaar lang sonnetten schrijven of alleen maar alexandrijnen. En ook al doet deze vergelijking niet helmaal recht aan de aard van de Latijnse literatuur, het is in ieder geval niet verwonderlijk, dat Ovidius zich ging bezinnen op iets anders, iets hogers.

Voor een Romeinse dichter kon dat hogere maar één ding zijn: een epos - liefst op het niveau van Vergilius, eposdichter, 'hofpoëet' van keizer Augustus, de Homerus van Rome, één generatie ouder dan Ovidius. Het leek een verplichte opgave en we raken daarmee aan twee aspecten van Griekse en Latijnse literatuur, die sterk afwijken van onze literaire gewoonten: een duidelijke afperking van de litaraire genres en - vooral - het bewuste navolgen van grote voorgangers. Het zijn aspecten, die tot ver in de renaissance herkenbaar zijn gebleven en steeds van heel grote betekenis zijn geweest. Die navolging impliceert een benijdenswaardig grote literatuurkennis bij schrijver èn lezerspubliek, waarbij datgene wat wij snel als gebrek aan orginaliteit of zelfs als plagiaat voelen werd gezien als eerbewijs aan vroegere meesters; het was het dankbaar verwerken van een rijke erfenis. Alleen al de openingsregel van Ovidius' hele oeuvre geeft de kracht (en ook het spel) van deze traditie aan - laten we er even naar kijken, voordat we de tocht naar het epos voorzetten:

Als Vergilius zijn *Aeneis* opent met de woorden *arma virumque cano...* (ik bezing de wapenstrijd en de man...), dan vat hij op een knappe manier in vier woorden de opening van Homerus' *Ilias* (Mènin... = ruzie, strijd) en *Odyssee* (Andra... = de man) samen en stalt voor iedere Romein direct herkenbaar zijn erfenis en bedoelingen uit. Wanneer daarna Ovidius als jong dichter zijn eerste boek, de *Amores*, opent met *Arma gravi numero...* (wapenstrijd in eposmaat), dan is dit een even herkenbare echo van Vergilius' *arma virumque cano* en een eresaluut aan de Aeneis. In de verhouding van Ovidius tot Vergilius is overigens niet alleen sprake van navolging uit bewondering, maar ook uit kritiek en reactie. Ovidius heeft bewust een aanwijsbaar erfdeel in zijn werk opgenomen - en heeft dat met die openingswoorden dus ook aangegeven -, maar heeft even aanwijsbaar zich afgezet tegen Vergilius' klassieke rust en verheerlijking van keizer Augustus. Des te meer reden om te stellen, dat de gedachte van de 44-jarige Ovidius om hogere treden op te gaan, anders zou zijn uitgevallen, indien Vergilius niet zijn beroemde voorganger was geweest.

Het bereiken van die hoogste trede betekende wat ik daarnet aangaf: één versvoet meer, +1. Hoe verklaren we die stap precies?

Niemand zal ontkennen, dat vanaf de achtste eeuw v.Chr. (Homerus) tot honderd jaar geleden de Europese dichtkunst maatwerk is geweest, pas- en meetwerk is misschien beter, versvoetenwerk, en dat pas in de negentiende eeuw sporadisch en in de twintigste eeuw, met T.S. Eliot voorop, daarop een reactie is gekomen. In de klassieke oudheid kwam daar nog bij, dat menig dichtgenre zijn eigen maatwerk had: een eposdichter schreef in hexámeters, nooit in jamben; een verliefd lyricus niet in epische hexámeters; een leerling-dichter (en die waren er veel) weer niet in lyrische maten enz. enz. Er bestond een grote variëteit in metrische vormen, maar de gebruiksmogelijkheden waren beperkt en per dichtgenre door de Grieken vastgelegd en door de Romeinen merendeels overgenomen, zij het dat er in de loop van al die klassieke eeuwen wel wat variatie in is aangebracht.

We zagen al, dat het epos gold als het hoogste literaire genre. Daar twijfelde niemand aan, eeuwenlang, en het leidde zelfs vaak tot openlijke verontschuldigingen bij dichters die andere genres beoefenden. Het tekent de wonderbaarlijke, nooit ingehaalde positie van de blinde analfabetische oerdichter Homerus. Een epos had duidelijke kenmerken: het was lang, ernstig, of liever: hoogstaand van inhoud (want onderschat de humor bij Homerus en Vergilius niet) en vooral onpersoonlijk - het woordje ik namens de auteur komt er niet in voor. (Homerus is voor ons in dubbele betekenis een blindeman; Vergilius en Ovidius zouden het ook zijn, als we van hen alleen hun epossen, de *Aeneis* en de *Metamorphosen*, over hadden en als zij niet zoveel literair-mededeelzame tijdgenoten hadden gehad). En dan nog een kenmerk: een epos werd geschreven in zesvoetige dactylische regels, zgn. hexámeters.

Alle andere dichtgenres, het ‘kleinere werk’ dus, zoals hymnen, lyrische oden, epigrammen, elegieën, herderszangen, satirische gedichten en natuurlijk toneelteksten, hanteerden vele verschillende metrumschema's. De hexámeter figureert daar ook nog wel bij, maar dan vooral in combinatie met de zgn. pentámeter (een regel van 5 i.p.v. 6 versvoeten). Hexámeter en pentámeter, samen genoemd het *distichon* (= tweeregel-vers, waarvan de tweede regel steeds een voet korter is dan de eerste), werden in de Griekse literatuur gebruikt voor korte, puntige, vaak persoonlijk getinte of wat satirische teksten, maar ook voor klaagzangen en wat langere liefdesgedichten. En juist dat laatste aspect is door de Romeinse dichters dankbaar overgenomen, en dan zijn we terug bij Ovidius, want al zijn gedichten behalve de *Metamorphosen* zijn *distichon-poëzie*. Ze vertegenwoordigen het allerbeste in dat genre, dat in de eerste eeuw v.Chr. zo'n verbazingwekkende bloei heeft doorgemaakt.

Eén distichon, één zo'n tweeregelvers, kan al een gedicht zijn. Het meest beroemde voorbeeld daarvan is Catullus' hartekreet

> Odi et amo. Quare id faciam fortasse requiris.
> Nescio, sed fieri sentio et excrucior.
> Liefde en haat in mijn hart, waarom dit zo is zul je vragen.
> 'k Weet niet, maar het gebeurt, voel ik en 't scheurt me kapot.

Welnu, deze Catullus, die veertig jaar ouder was dan Ovidius, behoorde in Rome tot een dichtersgeneratie die duidelijk behoefte had aan een frisse wind in de twee eeuwen oude, vrij formele en traditiegetrouwe Latijnse poëzie. Misschien dat voor hen het klassieke epos nog altijd wel de top van de Helicon betekende, maar het was niet

hún top. Homerus bleef ook voor hen wel de grootste dichter, maar échte inspiratie ondergingen zij van de zogenoemde Alexandrijnse dichters, die in het Alexandrië van de derde eeuw v.Chr. de Griekse poëzie een nieuw gezicht hadden gegeven met korter, meer persoonlijk on-episch werk. Zij waren het ook, die dat distichon-metrum graag toepasten in hun epigrammen en liefdespoëzie. Catullus en zijn vrienden in Rome, die de Griekse poëzie even goed kenden als de Latijnse, maakten daar dankbaar gebruik van, zij speelden er a.h.w. nog mee. Maar direct daarop aansluitend gebeurt er iets opmerkelijks: er volgen dichters als Gallus, Propertius, Tibullus en iets later Ovidius, die een halve eeuw lang hebben gezorgd voor een wonderbaarlijke, heel aparte rijkdom aan distichonpoëzie, dactylische liefdespoëzie. De eerste drie, Gallus, Propertius en Tibullus publiceerden tijdens hun vrij korte levens (bijna) uitsluitend in dit genre, en Ovidius zou dat ook gedaan hebben, ware voor hem niet in de buurt van dat onbestaanbare jaar nul die bocht in de renbaan verschenen.

En áls hij dan overgaat tot het schrijven van een epos in hexámeters - *de Metamorphosen*-, betekent dat niet dat hij afscheid neemt van de distichon-poëzie met zijn pentämeter. Een onmogelijke opgave, maar toch geen onjuiste vergelijking, zoals straks zal blijken. Ovidius blijft tot aan zijn dood de dichter van het distichon. En het lijkt, alsof datzelfde distichon ná zijn dood zelf verbaasd en vermoeid is van eigen korte, maar hevig bloei, want het slaapt langzaam maar zeker voorgoed in.

Afgezien van die korte bloeiperiode is er nog iets verbazingwekkends aan deze elf-voetige poëzie. Want op het eerste gezicht, althans voor moderne ogen, lijkt dit metrum van hexámeter en pentámeter een afknapper te zijn. In de eerste plaats moet men zeker tot de achttiende eeuw teruggaan, en dan nóg, om dichters van niveau te vinden, die maar één dichtgenre hanteerden; maar goed, die beperking was juist in de oudheid - zoals we reeds zagen - een normale zaak. Maar in de tweede plaats is die distichon-maat haast anti-poëtisch te noemen met steeds eerst die episch-voortkabbelende hexámeter en dan die verplicht stokkende pentämeter. Voor elk gedicht, dat meer pretendeert te zijn dan een epigram of puntdicht, lijkt er toch een dodelijk effect uit te gaan van die tweede regel; niet omdat die één voet korter is, maar omdat hij middenin en aan het eind echt stokt en om een klemtoon vraagt. Luister nog even naar de reeds geciteerde Catullus:

> 'k wéet niet, maar dàt het gebeúrt
> vóel ik en 't schéurt me kapót.

Poussin: Apollo en Bacchus

Het doet een beetje denken aan de derde en vierde regel van een limerick. Catullus hield het bij die twee regels, maar stel nu eens dat je veel uitvoeriger en dichterlijker je geliefde je gevoelens wilt uitleggen - het is als iemand die dat tijdens een autotochtje doet temidden van een lyrisch mooi landschap, maar om verkeersmatige redenen óm de zin moet terugschakelen van drie naar twee of zelfs naar één.

Natuurlijk is het misleidend dit zo voor te stellen en ik kan even enthousiast betogen, dat het distichon-vers een grote elegantie bezit voortaalliefhebbende oren. Bovendien liegen de namen van Tibullus, Propertius en Ovidius er waarachtig niet om, evenmin als het feit dat de Latijnse liefdespoëzie-in-disticha in die eerste eeuw v.Chr. zo'n grote plaats heeft ingenomen naast de erkend hoge kwaliteiten van Lucretius en Vergilius als eposdichters en Horatius als lyricus en satiricus. Maar wat ik met mijn verbazing vooral wil benadrukken, is, dat niet de inhoud van de antieke poëzie, niet de gedachtenwereld ver van ons af staat, maar wel die vorm en die metrische aankleding. Hier worden we geconfronteerd met een enorm verschil tussen onze dichtwereld, waarin sinds de middeleeuwen de jambe op zo'n overheersende wijze de maat aangeeft, en die van de Romeinen en Grieken; en ik moet u eerlijk zeggen, dat ik ondanks alle wetenschappelijke, zeer deskundige boeken over deze kwestie ons hele Fonds der Letteren zou willen geven voor een tiental door Ovidius zelf gedeclameerde regels Latijnse poëzie.

Nu kan men zeggen: het gaat toch om de inhoud; metrum is maar pasvorm en techniek. Maar dat ligt niet zo simpel. Nu niet, en zeker niet voor de Romeinen, die veel meer dan wij een oor hadden voor techniek en metrische vaardigheid. En Ovidius was meer dan wie ook poëet bij de gratie van die twee aspecten. Hij zegt dat zelf in zijn autobiografie:

> Wij kregen al van jongsaf lessen en mijn ouders stuurden
> ons naar bekende professoren in de stad,
> alwaar mijn broer direct geschikt bleek voor 't beroep

van rhetor,
voor scherpgewapend woordgevecht en Forumtaal,
maar ik zat al als jongen vaak in veel hogere sferen
en stiekum nam de dichtersmuze mij in dienst.
Dan riep mijn vader: ‘Wat jij doet is energie verspillen,
Homerus zelf heeft toch ook nooit een cent gehad!’
Die woorden raakten mij. Ik liet de Helicon dus achter
en deed mijn best proza te schrijven, metrumloos,
maar steeds ontstond vanzelf een dichtvorm in gepaste voetmaat
en iedere regel die ik opschreef werd een vers,[2.]

en het blijkt ook uit een opmerking van de Romeinen zelf, bv. van de taalprofessor Quintilianus, die over Ovidius schreef als van ‘een taaljongleur, die niet van ophouden weet.’ In dat laatste klinkt ook enige kritiek door; het lijkt of Ovidius gebrek aan zelfkritiek wordt verweten, of een wat oppervlakkige gemakzucht. Dat zou een aanvechtbaar verwijt zijn, vind ik, maar de vergelijking met een jongleur, die niet kan ophouden spreekt mij wel aan. Ook in het circus ontstaat het gevoel dat het voor een jongleur gemakkelijker is om almaar tien balletjes met twee handen te blijven opgooien en vangen dan ermee te stoppen; zo wist ook Ovidius lange reeksen technisch volmaakte disticha te schrijven met vaak dezelfde gedachten in andere woorden geformuleerd.

Ik voel, op dit aangekomen, enige behoefte terug te keren naar ons uitgangspunt, het jaar nul, en datgene wat er tot nu toe gezegd is te consolideren voordat we de opstap nemen naar Ovidius' epos de *Metamorphosen.*

Een goed voorbeeld uit de distichon-poëzie van die eerste 25 jaren is het gedicht ‘Siësta’, dat op de bladzijden voorafgaand aan dit artikel staat. Ik heb expres het Latijn ernaast laten zetten, omdat daaraan meer dan aan de vertaling die vorm van het distichon met steeds die tweede korte pentämeter-regel, valt af te lezen[3.]; afgezien van het feit dat het Latijn zo mooi is. Het gedicht behoort tot de kortere uit Ovidius' *Amores.* Het meisje Corinna is de geliefde aan wie de drie boeken *Amores* gewijd zijn. In het derde couplet treden ook die referenties aan de mythologie of historie op, die voor ons vaak minder interessant, soms zelfs irritant kunnen zijn, maar er nu eenmaal bij schijnen te horen. In dit voorbeeld zijn ze nog erg bescheiden toegepast.

In het kader van mijn verhaal past echter veel meer het allereerste gedicht uit diezelfde bundel *Amores*, het openingsgedicht dus van Ovidius' gehele oeuvre; het belang van die ene versvoet blijkt er dubbel en dwars uit, evenals het feit dat dat van den beginne af voor Ovidius een programmapunt is geweest:

Ik was van plan in *eposmaat* van strijd en woeste oorlog
te dichten, want dat onderwerp past bij die maat.
Elk vers dus even lang. Maar toen heeft Cupido - zo zegt men -
schaterend om de regel *één voet* weggekaapt.

Ik schreeuw nog: ‘Rotjong! Wie geeft jou zo'n macht over mijn verzen?
Wij dichters staan in dienst der Muzen, niet van jou.
Venus vergrijpt zich ook niet aan Minerva's bronzen wapens,
bronzen Minerva steekt geen liefdesfakkels aan

en wie laat Ceres ooit regeren in onvruchtbaar bergbos
of onze Maagd de jageres in graangebied?
Wie combineert Apollo's lokkenweelde met een werpspies,
zodat de oorlogsgod moet tokkelen op een lier?

Jij, Cupido, hebt zo'n groot rijk, te machtig voor een jongen -
wat jaag je dan nog hebberig naar nieuw terrein?
Heers jij soms overal? Is Helicon jóuw dal geworden?
Kan zelfs Apollo's lier niet van Apollo zijn?

Mijn blank papier, zo trots van aanhef door zijn *eerste regel*,
boet bij *de tweede* nu direct aan dichtkracht in.
En 'k heb ook niet het materiaal dat past bij liefdesmetrum,
geen jonge minnaar, geen langlokkige vriendin...’

Zo bleef ik klagen, maar hij trekt zijn pijlenkoker open
en kiest één pijl speciaal voor mijn verdoemenis,
spant krachtig op zijn knie zijn kromme boog tot halve maan en
roept: ‘hier dan, hier is stof voor poëzie...’

En ik - ach, Cupido schiet zeker goedgerichte pijlen:
ik brand, en Amor tiranniseert mijn kwetsbaar hart.
mijn taal moet nu *zesvoetig stijgen en vijfvoetig dalen.*
Geen sprake van metalen strijd in epostrant.

Dus, Muze, krans Uw blonde slapen met zeefrisse mirte
en treedt in de elf voeten van mijn liefdeszang.[4.]

Als ik mijn verhaal met dit openingsgedicht was begonnen in plaats van met het jaar nul, had mijn publiek er, denk ik, vrij weinig van begrepen - mogelijke onderschatting zij mij vergeven!

In ieder geval vlei ik me met de hoop, dat dat nu al aanzienlijk beter gaat en dat u mèt mij uit deze tekst wilt concluderen, dat de 44-jarige Ovidius 25 jaar lang door de tirannie van de liefde (Cupido) distichon-poëzie heeft geschreven, maar van den beginne af aan, als twintigjarige, reeds epos-poëzie overwoog (rg. 1, 2 bv.). Het punt van bezinning rond het jaar nul betekende dus niet een plótselinge ommekeer; het was veeleer een kwestie van de tirannie verdrijven, die hem het hert doorwond had. Want dat Cupido een fraaie vergoddelijking is van zijn eigen hartsgevoelens en hij 25 jaar lang tallerstond dienaar is geweest van zijn eigen karakter, is wel duidelijk. Het ging er om nu eindelijk eens Amors puntige pijlen te ontlopen en dat was ook niet zó moeilijk: de dichter was tenslotte wat ouder en Amor mocht niet mopperen, want alles wat Ovidius tot die tijd had geproduceerd stond in het teken van de liefde, de liefde steeds vanuit een ander gezichtspunt: eerst 's dichters eigen gevoelens voor

Corinna met al het daarbijkomende, misschien gefantaseerde wel en wee in zijn drie boeken *Amores* (49 gedichten); daarna - minder persoonlijk - de wereld van Cupido in zijn *Ars Amandi* (ook drie delen: hoe kom je aan een vrouw? - boek 1; hoe win je haar liefde? - boek 2; hoe komt een vrouw aan een man? - boek 3) en dit alles dan weer nauw verbonden aan een volgende bundel, de *Remedia Amoris* (hoe kom je van de liefde áf?). Daarnaast waren ook nog verschenen de *Heroïdes*, gefingeerde brieven in dichtvorm van historische of mythologische vrouwen-met-liefdesverdriet, en ten slotte een vrij bespottelijk, kreupel overgeleverd, maar wel deskundig dichtwerk over cosmetica en make-up, getiteld *Medicamina Faciei Femineae.*

Maar wat Amor nog tevredener mocht stemmen is dit: het hogere epos waaraan Ovidius zich ging wijden, zijn *Metamorphosen*, vertoont weliswaar een ander thema (gedaantewisselingen), een ander metrum (alleen hexámeters), een andere stijl (eposstijl) - zie ter illustratie, in vertaling, de teksten in dit nummer achter dit artikel, maar het blijft aan alle kanten doordrongen van liefde, het speelt en spot ermee, en het is duidelijk dat Ovidius een meer verheven dichtwerk heeft geschreven zonder zelf van gedaante te veranderen.

Denk alleen al even aan Pyramus en Thisbe, die Babylonische Romeo en Julia. Wat doet dat verhaal in de *Metamorphosen*? Er zit helemaal geen gedaanteverwisseling in - vandaar dat Ovidius er in enkele regels een moerbeiboom met de takken bij sleept, die door Pyramus' bloed van kleur verandert. Het is een puur liefdesverhaal en de vorm waarin het gebracht wordt spot op knappe manier met de ernst van het epos zelf. En dat is dan één greep uit dat 12000-regelige gedicht de *Metamorphosen*; er zijn talrijke andere voorbeelden van Ovidius' eigenzinnige opvatting over epiek te noemen, en toch is ieder voorbeeld ook maar een flits - Ovidius' geest was enorm flitsend -; humor, spot, parodie, ze zijn voortdurend aanwezig, zoals nog nooit in het eposgenre was gebeurd, met een groot poëtisch plezier en op een ongrijpbare manier; want het geheel blijft episch, verheven van metrum en stijl, niet zozeer diepzinnig als wel rijk van gedachten, getuigend van een ongelofelijke verteltechniek vol hollen en stilstaan, vijftien boeken lang. En dat alles dus door die ene versvoet meer...

Het is typisch voor Ovidius dat we kunnen concluderen, dat er tegelijk heel veel en niet veel veranderd is. De speelse dichter van de liefde, die zijn disticha voortdurend opsiert met reminiscenties aan goden en heroën, schrijft

daarna een epos van goden en heroën, waarbij de liefde steeds blijft meespelen. Hij bevrijdt zich eerst van Cupido, gaat een stapje-hoger-plus-één-versvoet-meer, en laat bij de eerste de beste gelegenheid Cupido weer binnen: nauwelijks zijn de eerste gedaanteverwisselingen behandeld - het ontstaan van de kosmos uit de chaos, de schepping van de mens en de vestiging van de Olympische godenwereld - of Apollo zit het mooie mensenmeisje Daphne al achterna. Zij verandert dan wel op eigen verzoek en nog net op tijd in een laurierboom, maar in de slotregels van dit verhaal

haar zachte borst wordt door een dunne laag van schors omsloten,
haar armen groeien uit tot takken en het haar tot loof,
haar voeten, eerst zo snel, verwarren zich tot taaie wortels,
haar hoofd wordt kruin. Haar gratie is het enige, wat rest...
Nog steeds bemint Apollo haar, zijn vingers langs de boomstam
voelen haar hart nog sidderen onder de nieuwe bast
en met zijn armen om haar takken heen, als een echt lichaam,
kust hij het hout, maar zelfs dat hout buigt van zijn kussen weg[5].

Dubufe: links Apollo

voelen we Ovidius' eigen vingers tasten en Cupido is even treiterend aanwezig als vroeger. Maar het grote verschil is, dat Ovidius nu heer en meester is en Cupido slechts gast, en die ommekeer, dat proces moet de dichter een geweldige inspiratie en nieuwe energie hebben gegeven. Dat blijkt immers uit de eerstvolgende zeven jaren, die vette jaren zijn geweest, jaren waarin Ovidius meer dan 17000 dichtregels schrijft (12000 hexámeters van de *Metamorphosen* en ruim 5000 distichonregels van de *Fasti*), hetgeen neerkomt op ongeveer 2500 per jaar; terwijl hij in al die 25 jaar vóór het jaar nul de eerdergenoemde liefdespoëzie had geschreven van gemiddeld nog geen 300 regels per jaar. En ook na die zeven vette jaren, wanneer Ovidius door keizer Augustus ver buiten Italië is verbannen om onduidelijke redenen en wanneer hij zich daar, zoals hij zelf zegt, in leven houdt door vooral maar te blijven dichten, zal hij toch maar eenderde van de produktie uit de vorige periode halen. Nog even ook een vergelijking met Vergilius: ook die komt gemiddeld niet boven de 900 regels per jaar uit. Men kan veel op getallen tegen hebben, en veelschrijverij is geen

waarborg voor groot dichterschap, maar uit het voorafgaande wordt duidelijk, denk ik, dat die 25 jaar vóór het jaar nul door Ovidius onder andere zijn besteed aan langdurig broeden, waardoor zich een dichterlijke explosie kon voordoen te vergelijken met dat spotzieke spuiten van Pyramus' verliefde bloed:

zoals een waterleidingbuis, waarvan het zink niet deugt,
stuk barst en door een sissend scheurtje lange waterstralen
naar buiten spuit en zo de lucht met stoot op stoot doorpriemt.[6.]

Het is eigenlijk merkwaardig, dat Ovidius in zijn eerder vermelde autobiografie daarover niet meer vertelt. Je zou zelfs uit de mededelingen over zijn eigen dichterschap, die daarin voorkomen, kunnen afleiden, dat voor hemzelf zijn distichonpoëzie belangrijker is geweest dan dat epos waarmee hij eeuwenlang tot op heden zo'n enorme invloed heeft uitgeoefend. Maar wellicht heeft die verbanning daarmee te maken: op het moment immers, dat Ovidius zijn autobiografie schreef, zat hij in dat treurige Tomi aan de Zwarte Zee - voor hem zwarter dan voor wie ook -, waar hij wel nog zijn *Tristia* en *Epistulae ex Ponto* en enkele kleinere werkjes componeerde (o.a. een distichongedicht over alle vissoorten in voornoemde zee; toppunt van verveling, lijkt me), maar waar hem waarschijnlijk iedere zin in of gedachte aan de verhevenheid van een epos vergaan was. Hij was daar voorgoed terug bij het ‘genre - 1’, maar nu niet bij het opgewonden liefdesgenre van die eerste 25 jaar, maar bij de klaagliederen, een genre dat zich van hetzelfde metrum bediende.

Angst slaat mij om het schoolfrikkenhart, als ik bedenk wat er allemaal nog meer tussen -1 en +1 ligt; toch is dit het aangewezen punt om met de slotregels van Ovidius' autobiografie te eindigen, als een laatste voorbeeld van distichon-poëzie en als bewijs van wat poëzie voor een mens mag betekenen:

...
daar, niet meer denkend aan mijn vorig, o zo rustig leven
   greep ik, onwennig eerst, naar wapens tegen tijd,
waarmee 'k te land en zee evenveel rampen heb bevochten
   als dat er sterren tussen nacht- en dagpool zijn.
Want hier, - na lang gezwerf dan toch beland, waar de Sarmaten
   en pijldragende Geten elkaars buren zijn -
hier troost ik, ook al schalt hun burenstrijd mij om de oren,
   mijn trieste lot met poëzie zoveel ik kan.
En ook al is hier niemand die mijn verzen aan wil horen,
   toch breng ik zo mijn dag door en misleid de tijd.

Daarom, omdat ik leef en zware moeilijkheden aan kan
   en dit mistroostig daglicht mij nog niet benauwt,
ben ik mijn Muze dankbaar: zij komt steeds weer met vertroosting,
   zij geeft mijn onrust rust, zij is mijn trouwe arts,
mijn leidsvrouw, mijn vriendin; zij voert mij mee, weg van de Donau
   en biedt mij 'n zetel midden op de Helicon.
Zij gaf mij zelfs al bij mijn leven - en dat is vrij zeldzaam -
   verheven roem, zoals vaak opklinkt ná de dood,
en nooit heeft Afgunst, die de werkelijkheid kleineert, haar scherpe
   jaloerse tanden in mijn poëzie gezet,
want al mijn levensdagen - toch een tijd van grote dichters -
   is geen geen kwaadaardig woord gezegd over mijn werk.
Ik mag dan opzien tegen velen, maar word zelf niet lager
   dan hen geschat; de hele wereld leest mij graag.

Welaan dan, als voorspellingen van zangers waarheid zingen,
   zak ik, al sterf ik wel, niet echt begraven zijn
en of ik deze roem nu dank aan dichttalent of goodwill,
   de meest verdiende dank geldt, lieve lezer, U![7.]

Correggio: Danaë

Eindnoten:

1. In het gedicht, dat tevens zijn autobiografie is: ‘Tristia’ IV, 10.
2. rg. 15-26 uit bovengenoemde autobiografie. Een volledige vertaling van dit autobiografische gedicht is verschenen in het februarinummer 1987 van het tijdschrift De Tweede Ronde.
3. Deze noch de volgende vertalingen van Ovidius' distichon-poëzie zijn in datzelfde metrum geschreven; wel is getracht de afwisseling van hexámeter en pentámeter weer te geven met resp. zeven-jambische slepende regels en zes-jambische staande.
   Het distichon van Catullus is vanwege mijn betoog wèl in distichon-maat vertaald.
4. *Amores* I, 1. Zie ook noot 3.
5. Metamorphosen I, 549-556.
6. Metamorphosen IV, 122-124.
7. rg. 105-132 uit bovengenoemde autobiografie. Zie ook noot 3.

Ovidius
Metamorphosen

De Chaos

Voordat er zee of land was en een lucht die alles toedekt
bestond er slechts één aanschijn der natuur in dit heelal.
Men sprak van Chaos, één primaire ongevormde massa,
niet anders dan een bonk gewicht, een samenraapsel van
slordige kiemen van niet goed-gecombineerde dingen.
Er was nog geen Titanenzoon die rondom zonlicht geeft,
geen Zuster Maan die steeds weer voller wordt met nieuwe
sikkels,
er was geen aarde zwevend in omsingelende lucht,
hangend op eigen zwaartekracht, en Amphitríte's zee had
toen nog geen armen rond het lange wereldstrand gelegd.
Aarde en zee en lucht, het was er allemaal wel ergens,
maar aarde niet bewoonbaar, water niet bevaarbaar nog
en lucht nog onverlicht; geen element had eigen omtrek
en alles zat iets anders dwars, omdat er in één ding
steeds strijd was tussen koud en warm of tussen droog en vochtig,
een strijd van hard met zacht, van iets wat zwaar was met iets lichts.
Een god van mildere natuur heeft die onenigheden
verholpen; want hij scheidde lucht en aarde, aarde en zee
en liet de dichte onderlucht en 't helder zwerk uiteengaan,
en toen hij uit die zwarte chaos dat geordend had,
bracht hij alwat hij had ontward in evenwicht en vrede.
De hemelkoepel, bron van licht, van vuur, ijl van gewicht,
steeg stralend op en koos zichzelf de allerhoogste standplaats;
de aardse dampkring komt - qua plaats en dichtheid - vlak daarna;
de aarde, veel compacter, is van grovere substantie
en werd door eigen zwaarte neergedrukt; een waterkring
omstroomt haar randen en beteugelt haar massieve cirkel.

De schepping van de mens (I, 5-31)

Een hoger wezen dan de dieren, met meer godsbegrip,
ontbrak nog, iets wat over al dat andere kon heersen.
Dat werd de mens, ofwel door onze scheppingskunstenaar
uit goddelijk zaad gevormd als aanloop tot een betere wereld
ofwel omdat die jonge aarde, nu gescheiden van
de hoge aether, zaad bewaarde van haar hemelafkomst.
Iapetus' zoon Prometheus roerde er regennat doorheen
en kneedde mensen naar het beeld der alheersende goden.
Waar andere wezens naar de aarde kijken, kop omlaag,
schonk hij de mens het hoofd rechtop en schiep hem met de opdracht
de lucht te zien, de blik omhoog te richten, sterrenwaarts.
Zo kreeg de aarde, die eerst kaal was en zonder gestalten,
een andere aanblik door die nieuwe menselijke vorm.

Straf voor de mens: de zondvloed (I, 76-88)

Hij laat terstond de Noordenwind in Aeolus' grot opsluiten
samen met elke andere wind die regenlucht verjaagt
en stuurt de Zuiderstorm naar buiten. Zuiderstorm vliegt altijd
op natte wieken, 't boos gelaat bedekt met zwarte mist,
de baard doordrenkt van regen, 't grijze haar één stroom van vocht,
sliertnevels langs het voorhoofd, borst en vleugels druppelzwaar.
Zodra hij met één armbeweging, 't brede wolkenhangsel
opeen perst, dreunt er donder, dichte buien dalen neer.
Dan ook zuigt Iris, Juno's tolk, getooid in zeven kleuren
veel water op en geeft 't als voedsel aan de wolken door.
Het graan wordt platgestriemd, de hoop en toeverlaat der boeren
ligt triest geveld, één-lang-jaar arbeid is vergeefs geweest...
Jupiters toorn is wijder dan het luchtruim: hij krijgt hulp van
de watertroepen van zijn broer, de golvenblauwe god.

Neptunus zelf beukt met zijn drietand op het aardvlak, dat
door 't schokken trilt en ruimer baan maakt voor de watermassa's.
Rivieren kolken wijd en breed over het weerloos veld;
bossen en graangewassen, mensen even goed als dieren,
huizen en hele heiligdommen worden meegesleept.
En äls een huis rechtop had standgehouden en die stortvloed
had overleefd, kwam 't water toch weer hoger en omsloot
het dak ervan; zelfs torens gingen schuil onder de massa.
Aarde en zee vertoonden nu geen enkel onderscheid:
alles was zee en langs de zee lag nergens meer een kuststrook.
De mensen vluchten heuvels op, springen een roeiboot in,
rukken aan riemen waar men kortgeleden rustig ploegde.
Men vaart boven het koren, boven het verzonken dak
van 'n villa; iemand vangt een vis in 't topje van een olm of
een anker hecht zich bijgeval aan groene weigrond vast,
wijngaarden worden door gebogen kielen overvaren
en waar sierlijke geitjes nog net aten van het gras
liggen zeehonden nu te rusten met hun plompe lijven.
Verbaasd kijken de Nereusnimfen onder water naar
bomen, steden en huizen. In het bos zwemmen dolfijnen
langs hoge takken en hun staart zwiept tegen bomen aan.

Deucalion en Pyrrha maken nieuwe mensen (I, 262-303)

Zij gaan dus heen, sluieren zich, knopen hun mantels los
en werpen volgens 't godsbevel de stenen in hun voetspoor
De brokken - wie geloofde het, als dit verhaal niet zelf
bewijs was? - raakten alle kou en stijfheid kwijt en werden
langzaamaan zacht, en zachtgeworden kregen zij wat vorm,
groeiden al snel en toonden een innemender karakter,
en toen dat zover was, kon men - niet duidelijk nog, maar toch -
een menslijk beeld ontwaren, als een vroeg begin uit marmer,
nog lang niet afgewerkt, maar meer een eerste ruwe vorm.
Ieder bestanddeel dat voorheen van aarde was en vochtig,
door wat voor sappen ook, fungeerde nu als mensenvlees;

wat hard geweest was en onbuigzaam groeide uit tot botten,
en wat zopas nog ader was, behield diezelfde naam,
en spoedig namen de door mannenhand geworpen stenen
volgens der goden wil het uiterlijk van mannen aan
en uit het werpen van de vrouw ontstonden nieuwe vrouwen.
Wij mensen zijn dan ook gehard en tegen veel bestand,
een wezenlijk bewijs van dat waaruit wij zijn geschapen.

J.P. Guépin
Het enthousiasme van dichters

De dichter is een ziener die zich in een goddelijke inspiratie boven de wereld verheft, en in die hoge positie toegang heeft tot hemelse Ideeën. Daar aanschouwt hij waarheden, waar anderen, theologen, filosofen, historici of beoefenaren van de natuurwetenschap, een aardse en moeizame weg voor moeten betreden. Door zijn zienerschap matigt de dichter zich het recht aan het regime van de vorst te legitimeren, en een Gouden Tijd te voorspellen. Ook nu nog lijken kunstenaars door een bijzondere genade uitgerust om de voortgang van de geschiedenis aan te wijzen. Het woord avantgarde heeft alleen zin als de kunstenaar zijn tijd vooruit is, en vanuit die precaire positie sociale veranderingen beter kan voorspellen dan gewone mensen. Bij die voorspellingen horen vanouds de goede afloop van oorlogen, een burgeroorlog, een sociaal conflict, altijd uitmondend in een gouden tijd.

Een dergelijke functie van het dichterschap kunnen we aantreffen in primitieve kulturen: de ziel van de Siberische *sjaman* begeeft zich in een extatische droom hoog in de lucht, en van zijn verre reis brengt hij dan religieuze gedichten met profetische boodschappen mee voor zijn stam.[1.] Voorbeelden voor christelijke dichters zijn de profeten van het Oude Testament, de goddelijk geïnspireerde psalmen van David, en de Openbaring. Voor de orthodoxe theologie zou het zienerschap van de dichter een gevaarlijke concurrentie betekenen, als we tenminste bedenken dat de Kerk als Institutie al vanaf de tweede eeuw argwanend stond tegenover privé personen die zich als profeten opwierpen. Immers, hun boodschappen konden, als ze al te orgineel leken te worden, de orthodoxie bedreigen. Vergelijkbaar is het wantrouwen en dus de onderdrukking van moderne revolutionaire kunst na de Russische revolutie.

Het is zo gezien merkwaardig dat de Kerk zich zo weinig van deze claim aangetrokken heeft, ja hem zelfs veelal heeft gesteund. Mainusch citeert in dit verband een uitspraak van Paus Pius XII uit 1945, niet bepaald een ketterse paus, voor een groep toneel- en filmkunstenaars:

> Het is de ambitie van een juist uitgeoefende kunst de geest door de voorstelling van schoonheid op een hoogte te brengen die het rijk van de materie ontstijgt, oprijzend tot aan God, het hoogste Goed en de absolute Schoonheid, vanwaar alle Goed en Schoonheid stroomt.

Mainusch merkt op dat deze ‘ungeheuere Anspruch’ niet alleen de meeste kunstwerken diskwalificeert, zoniet alle, maar ook de theologie, die zo gezien ver bij de kunst moet achterblijven. Hij citeert dan de achttiende-eeuwse kritikus Thomas Blackwell, die een samenzwering ontwaarde van kerk en kunstenaar:

> de dichters ontleenden aan de theorie van de goddelijke inspiratie een middel om hun verdwijnende functie te handhaven, de priesters zagen dat en verbonden hun belang met dat van de dichters: als hij hun tempels verheerlijkte, zouden zij hun verhalen aanbevelen; de dichter verzekerde de menigte dat elke geheiligde plaats een school was voor vroomheid, zij

legden elk van zijn allegorieën uit als een les of als genezing voor een ziekte van de menselijke geest.[2.]

In de Westerse traditie treffen we de dichterlijke profeet uiteraard voor het eerst aan bij de Grieken, in de gedaante van de door de Muzen geïnspireerde dichter. Maar de dichter is oorspronkelijk helemaal niet zo bezeten door de Muze. De Muze zingt, de dichter is haar instrument, maar als profeet toch veeleer tolk, uitlegger van wat de Muzen hem inblazen. Zijn poëzie ontleent aan de Muzen, of aan Apollo, niet meer dan een hogere autoriteit, een garantie voor feitelijke, historische waarheid bij Homerus, van kennis over de schepping van de wereld, van verleden en toekomst, in het leerdicht van Hesodius.[3.]

Echte bezetenheid van de dichter wordt pas genoemd nadat in de zesde eeuw mysteriegodsdiensten zijn gesticht in naam van de mythische zanger Orpheus. In die tijd traden ook ‘sjamanistische’ zieners op, *manteis*, die op twee plaatsen tegelijk konden zijn door in de droom door de lucht te vliegen. Deze *manteis* brachten hun boodschap in dichtvorm, en zo gebeurde het dat elke grote dichter als bezeten ziener beschouwd kon worden. De eerste ons bekende tekst hierover stamt van een filosoof uit de vijfde eeuw, Democritus. Hij zegt dat alle goede poëzie gemaakt is ‘met “enthousiasme” (*wie door een god bezeten is, “entheos” is, is “enthousiast”*), en heilige inspiratie (*“pneuma”, de goddelijke inblazing*).’ (Democritus Fr. 17, 18D; hij denkt aan Homerus, Fr. 21D). Dat is in zoverre merkwaardig omdat Democritus als filosoof een materialist is (de wereld bestaat uit atomen), en dus kentheoretisch een skepticus. Het idee van de goddelijke inspiratie van de dichter, met name Homerus, zal dus niet voor het eerst bij hem zijn opgekomen. Het is een generalisatie naar aanleiding van de rol van de profeet-dichter in de mysteriegodsdiensten (Homerus krijgt nu Orpheus als voorloper), want daar alleen heeft de bezetenheid van de ziener een noodzakelijke functie als garantie voor de waarheid van *nieuwe* openbaringen. Maar de Grieken waren allerminst naïef, en ze hebben de Athener Onomacritus ontmaskerd als verval-

ser van orakels van Orpheus die de tirannie van de Pisitratiden moesten legitimeren.

Een halve eeuw na Democritus is Plato kennelijk ironisch als hij Sokrates in de *Ion* de voordrachtkunstenaar Ion naar de mond laat spreken. Sokrates beweert daar namelijk ook dat de Muze de dichters ‘entheos’ maakt:

> alle goede dichters zeggen al die prachtige gedichten niet uit hoofde van hun kunstvaardigheid, maar omdat ze ‘entheos’ zijn en bezeten, zoals degenen die in de Korybantische mysteriën ingewijd zijn en buiten zinnen dansen

De dichters zijn een soort razende Bacchanten (*Ion* 533b). Sokrates zegt dat om Ion des te beter aan de kaak te kunnen stellen als iemand die geen verstand heeft van de zaken die hij voordraagt. Plato is ernstiger, zij het nog steeds ironisch, in de *Phaedrus.* In deze dialoog komt men te spreken over verliefdheid. Verliefdheid is op zichzelf natuurlijk een schadelijke waanzin, maar er bestaan ook vormen van juiste, goddelijke waanzin. De eerste is die van de profeten. De Pythia in Delphi kan de toekomst veel beter voorspellen dan waarzeggers die zoiets met de technische middelen van voortekens proberen te doen. Ten tweede is er de waanzin van de extatische mysteriegodsdiensten (de Dionysische waanzin), en ten derde is er de waanzin van de Muzen, waar de goede dichter niet buiten kan, ook al beheerst hij de techniek nog zo goed. Ten slotte is er nog een vierde type, de erotische waanzin (*Phaedr.* 244a-245b, 249d-257b). Bij elkaar zijn er dus vier vormen van juiste waanzin: de profetische (van Apollo), de godsdienstige (van Dionysus), de poëtische (van de Muzen), en ten slotte de door Sokrates bedachte erotische van Eros en van de Hemelse Aphrodite. Om die laatste is het Sokrates begonnen, want de erotische waanzin is de goede waanzin van de filosoof, die, uitgaand van het verlangen naar zinnelijke schoonheid, op wil stijgen naar de aanschouwing van de Idee van de Schoonheid, zoals nader in het *Symposion* wordt uitgelegd.

J.L. David: De moord op Socrates

Deze leer van de vier soorten waanzin is in de vijftiende eeuw in Florence overgenomen door Ficino, de leermeester van de op wens van Lorenzo de' Medici gestichte Platoonse Academie, een door Platoonse liefde geleide gemeenschap van filosofen, dichters en filologen.

Het is kenmerkend voor Ficino dat alles ín Plato wordt opgevat als ván Plato, ook de leer van de vier typen waanzin, de vier goddelijke *furores*. We moeten echter aannemen dat Plato nooit erkend zou hebben dat de poëzie een gelijkwaardig middel is om op te stijgen tot de aanschouwing van de Ideeën.

Als autoriteit voor de vergoddelijking en bloc van de poëzie neem ik de dichter en literatuurprofessor van de Academie in Florence, Cristoforo Landino (1424-1498), en wel omdat zijn commentaren op Vergilius en Horatius nog in de zestiende eeuw tot de meest verspreide schoolboeken hoorden. In zijn colleges over Dante en Vergilius kon hij de goddelijkheid van de poëzie verduidelijken door allegoriserend op de goddelijke boodschap te wijzen, en de gedichten van Petrarca konden zonder moeite in Platoonse zin geduid worden. Van Vergilius zegt Landino:

> Een dichter vliegt als hij van hemelse vleugels voorzien is over de hele schepping, met achterlating van de beperkingen van het mensdom. Hij stijgt uit boven de bewoners van lage en hoge luchtstreken, en met alle hemelen onder zich vliegt hij tot aan de bijeenkomsten van de zalige geesten.

En in zijn Voorwoord op zijn commentaar op Horatius zegt hij dat het de dichters zijn die:

> datgene wat ze hebben opgeschreven schijnen te hebben overgebracht van de menselijke naar de hemelse sfeer door een eigenaardige goddelijke geest geïnspireerd[4.]

In de barbaarse middeleeuwen werden van Horatius vooral de moraliserende gedichten, zijn satires, gelezen; pas na de renaissance werd hij vooral om zijn Oden bewonderd.[5.] Daarin stelt Horatius zich soms voor als *vates*, priester-ziener, en de beschrijving door Landino van de hoge, zij het nog niet van de kosmische, vlucht van de dichter, is aan twee van zijn oden ontleend, en wel in de eerste plaats aan zijn ‘Pindarische’ Ode, *C*IV,2. Deze Ode is ironisch in de oorspronkelijke betekenis van het woord, want Horatius treedt daar op in de rol van *eiroon*, de verkleiner van eigen verdiensten, een vorm van Chinese bescheidenheid.

Een aanzienlijke jonge hoveling, Julius Antonius, had Horatius gevraagd een Pindarisch zegelied te componeren ter ere van de verwachte triomf van de keizer, die weldra van een veldtocht zou terugkeren. Het is merkwaardig dat Horatius weigert (in de traditionele vorm van een *recusatio*: een Pindarische Ode is te moeilijk voor me), want hij kon het best. In feite geeft hij in zijn weigering een staaltje van een Pindarische Ode, door het dichterschap van Pindarus Pindarisch te beschrijven. Ook dat is dus ironisch.

> IV, 2: Wie streeft met Pindarus te wedijveren, Julus, steunt op vleugels door de kunst van Daedalus met was bevestigd, voorbestemd om zijn naam te geven aan de kristallen zee (*de Icarische zee, waar Icarus in was gestort toen de was waarmee vader Daedalus zijn vleugels had bevestigd door de nabijheid van de zon gesmolten was. Op zichzelf is het een eer je naam aan een zee te geven; maar het schrijven van een Pindarische Ode is dus heel gevaarlijk*). Als een stroom die van de bergen stroomt, die regenbuien boven hun gewone oevers hebben gevoed, zo kookt de bovenmatige Pindarus met diepe stem, waard begiftigd te worden met de laurier van Apollo, hetzij hij in stoutmoedige dithyramben zijn ongekende woorden wentelt en meegevoerd wordt in maten zonder regel (*‘numeri lege soluti’, opgevat als vrije verzen, of als verzen zonder corresponderende coupletten*), hetzij hij koningen bezingt (*nu volgt een opsomming van onderwerpen van zijn zegezangen*)... en een krachtige bries licht de zwaan van Dirke op, altijd als hij streeft naar de hoge streken van de wolken. (*Pindarus, de dichter uit de stad van Dirke [= Thebe] is een zwaan die hoog in de lucht vliegt. Daar hebben we de dichter die zich in de lucht verheft, zij het niet naar hoger sferen zoals in de citaten uit Landino, hij*

> *komt niet verder dan de wolken. We moeten niet aan de zwanen uit onze parken denken. De zwaan werd later nog eens door de adelaar vervangen, want die kan wel heel hoog vliegen, nu naar het voorbeeld van Pindarus zelf,* Pind. *Nem. III, 80 e.v.*) Maar ik, zegt Horatius, ben maar een eenvoudig dichter die als een bij van bloem naar bloem vliegt. Bij de triomftocht zal ik me aansluiten bij het simpele feestgezang van het volk. (*Ook dat is een subtiele manier om de keizer te prijzen*).

Wat gebeurt er nu als de koele Horatius wel als vates gaat optreden? Het effekt is dan uiteraard ironisch, want er ontstaat een tegenspraak tussen de beschrijving van de dichterlijke extase en de moeilijke maat van de Oden, die geen metrische vrijheden toelaat. Als ziener, bijvoorbeeld van de goddelijkheid van de keizer, blijft Horatius zich zijn extase bewust. In een van zijn twee Dionysische Oden, III, 25, beschrijft Horatius zijn bacchische vervoering op de bergen, nu hij van plan is de keizer te bezingen:

> Waarheen sleurt u me, Bacchus, vol van u (*vol van god, 'entheos'*), naar welke wouden of grotten word ik snel gedreven, met nieuwe geest (*men vergelijkt hier gewoonlijk de metamorfose van Paulus, Rom* 12.2), in welke spelonken zal ik gehoord worden, preluderend op het invoegen van de eeuwige glans van de uitnemende Keizer tussen de sterren in de raad van Jupiter? Ik zal zingen het geweldige, nieuwe, tot nu toe door geen ander gezongen lied. Net zo is de slapeloze Maenade op de bergkammen verbijsterd, uitkijkend op de Hebrus en Thracië blinkend van sneeuw en de Rhodope doorkruist door haar barbaarse voet, zoals ik verdwaald vol vreugde de oevers en het lege bos bestaar. U meester van de Naiaden en van de Bacchanten die in staat zijn rijzige essen met hun handen te ontwortelen, ik zal niet iets gerings in een laag bij de grondse wijs spreken, niet iets voor stervelingen. Zoet is het gevaar, o Dionysus, de god te volgen, mijn slapen omkransend met groene wingerd

De gemeenplaats van de dichter als zwaan wordt nog gevoed door een andere Ode. In *C.* II, 20 stelt Horatius zich voor dat hij, na zijn dood in een zwaan veranderd, over alle landen van de wereld zal vliegen. Dat is dus een beschrijving van de geografische uitgestrektheid van de dichterroem. Navolgers gebruiken deze Ode voor beschrijvingen van wat ze van de aarde zien uit de lucht op hun luchtreis. We moeten bij het lezen van de dichterlijke extase van Horatius niet zeggen: dat geloof ik niet, omdat ik niet in de godsdienst of godsdienstigheid van Horatius geloof. Vervang de goddelijkheid van Augustus maar door de goddelijkheid van Jezus. Het is meer dat je niet kunt doen alsof je niet weet hoe je het hebt in een zo kunstig gebouwd lied. Als dit een extatische gevoelsuitstorting is, dan had ik vrije verzen verwacht.

Die gedachte dat de *vates* zijn extatische gemoed alleen in vrije verzen kan uiten werd sinds de Renaissance gevoed door een verkeerde opvatting van Pindarus. Pas in de negentiende eeuw heeft men het metrische systeem van

diens Oden en Dithyramben ontdekt. Men zag de maat niet, en dacht, ook nog gesteund door Horatius, dat in ieder geval zijn Dithyramben (lofzangen op Dionysus, dus uiting van Dionysische extase, dacht men), niet in een vaste maat geschreven zouden zijn. Men zag wel dat de Overwinningsliederen van Pindarus in corresponderende coupletten geschreven waren. Maar ook hier kon men aan de maat geen touw vastknopen. Omdat renaissance-edities van Pindarus zich uit de moeilijkheid redden door korte regels af te drukken, zijn vroege Pindarische Oden vaak in korte regels gedicht, van bijvoorbeeld viervoetige jamben, afgewisseld met drievoetige.[6.]

Wat voor de maat gold, gold ook voor de inhoud. Wat dat betreft hebben zelfs moderne geleerden de moed opgegeven. Dat wil zeggen: de Graecus weet wel wat er staat, hij kan het Grieks vertalen, maar de relevantie en de samenhang van wat Pindarus zegt zijn veelal obscuur. Het is echter onwaarschijnlijk dat het oorspronkelijke gehoor van Pindarus gesteld zou zijn geweest op abrupte overgangen, irrelevante mythen en persoonlijke ontboezemingen. We kennen eenvoudig de conventies niet, die zijn gehoor met de dichter deelde.[7.] Door dit gebrek aan inzicht, dat dus nog steeds voortduurt, is Pindarus het voorbeeld geworden voor de sublieme bard, die in duistere orakeltaal zonder regel zijn gemoed uitstort. Die navolgingen zijn gegoten in rijmende verzen van ongelijke lengte, of in helemaal vrije verzen. In het Neolatijn bestaan die vrije verzen uit een onsystematische opvolging van Horatiaanse of Griekse maten, in navolging ook van het Griekse koorlied. Voor wie, als ik, geen zin heeft om alle regels te benoemen, is het resultaat hetzelfde als vrije verzen. Meer redelijke navolgers van de Pindarische Ode zoeken het in toespelingen op obscure mythen, die echter, wanneer het raadsel is opgelost, niets geheimzinnigs meer hebben. Die kant - de kant bijvoorbeeld van Ronsard - moeten we in ieder geval niet op. De andere kant leidt tot uitroeptekenpoëzie.

Het Platonisme is sinds de renaissance de *religio poetae* of kunstenaarsfilosofie bij uitstek geworden, en wel omdat alleen dit, in feite niet-Platoonse Platonisme, de kunstenaar een rechtvaardiging kon geven van zijn mateloze ambitie, en aan zijn werk een diepere zin kon verlenen.

Tintoretto: Leda

Sidney, in zijn *Defence of Poetry*, geschreven omstreeks 1580, eindigt een verheven beschrijving van de dichter als *vates*, blijkend onder andere uit de goddelijkheid van de psalmen, met de verstandige opmerking dat je de heilige naam van God niet moet

profaneren door hem toe te passen op moderne poëzie, die zo belachelijk overschat wordt.

‘Now let us go to a more ordinary opening,’ vervolgt Sidney,[8.] en ik doe mee. Tot normale proporties teruggebracht gaat het hier om de ervaring van de dichterlijke inspiratie. De dichter schrijft een gedicht, zonder precies te weten wat hij doet, en achteraf, als hij niet meer geïnspireerd is, kan hij zich nauwelijks voorstellen dat hij het was die die ingewikkelde en bij nader inzien zo vreemd coherente prachtige regels heeft opgeschreven. De kritikus van zijn kant kan niet goed onder woorden brengen wat goede poëzie onderscheidt van slechte. Het kan niet alleen de technische vaardigheid zijn, want van twee dichters die over dezelfde techniek beschikken, is de een een dichter, de ander een rijmelaar. In dat geval konstateert de kritikus een ‘je ne sais quoi’, een noodzakelijk mysterieus iets, dat, meer dan in andere, meer technische kunsten, het verschil tussen grote en slechte dichters uitmaakt.[9.] Waar een dichter zich altijd tegen zal verzetten - ook een zogenaamd romantisch dichter als Wordsworth,[10.] ja zelfs in zekere zin de surrealisten, die superromantici, toen zij de *écriture automatique* ten slotte verwierpen - is het lekenoordeel dat inspiratie een voldoende voorwaarde voor goede poëzie is. Hoe de rol van de technische vaardigheid wordt ingeschat is een kwestie van kultuur, maar ook van karakter; vroeger hechtte men meer belang aan regels, zonder echter ooit het *je ne sais quoi* dat het genie kenmerkt uit het oog te verliezen, maar in dezelfde tijd, zowel in de Oudheid, als later, waren er dichters die vijlden, en dichters die in een roes schreven.

Horatius is een man van het midden als hij in zijn *Ars Poetica* geen heil ziet in studie zonder aanleg, en ook niet in ongeschoold talent (*Ars Poetica* 408-410). Maar door zijn nadruk op het vijlen, en ook door zijn satire op de langharige waanzinnige dichter die sublieme verzen braakt, door zijn retorische onstelling, en omdat imitatie bij hem navolging van auteurs betekent, niet navolging van de natuur, kan zijn *Poetica* als classicistisch gelden. We moeten dan niet uit het oog verliezen dat hij zich tot beginnende dichters richt (zij het van stand, vandaar de amusante vorm). In het algemeen is de nadruk op regels schools. In Cicero's *De Oratore* (b.v. I, 146) zijn de beroemde redenaars die daar met elkaar spreken over de hoge eisen die aan de volmaakte redenaar gesteld worden, het er over eens dat regels niet zo belangrijk zijn, en dat zij hun roem van hun *ingenium* te danken hebben. Net zo kijken beroemde pianisten neer op de études van hun jeugd; het pianospel is hun nu een ‘tweede natuur’ geworden; maar ze kunnen natuurlijk niet ontkennen dat ze piano hebben moeten studeren.

Ps.-Longinus heeft in de eerste eeuw na Christus een traktaat geschreven over het Verhevene (hij heet Pseudo-Longinus omdat Longinus het boek in ieder geval niet geschreven heeft), over sublieme onderwerpen als de schepping van de wereld volgens *Genesis*, over gevechten van

Goden. Geen wonder dat hij een dan voorkeur uitspreekt voor de sublieme dichter, die misschien wel eens slordig is, boven de onberispelijke vijler; want Archilogus die als een bergbeek (*daar hebben we de bergbeek weer waarmee Horatius Pindarus had vergeleken*) van alles meesleurt in een uitbarsting van *daimoniou pneumatos*, goddelijke inspiratie, is beter dan een hellenistisch dichter als Eratosthenes (Ps.-Longinus, *Peri Hypsous*, 33,5). Een hellenistisch dichter als Callimachus daarentegen maakt een onderscheid tussen hemzelf, als 'waterdrinker', en Archilogus de 'wijndrinker'. Maar onder 'water' verstaat hij het pure water van de dichterbron, de Hippokrene waar hij uit gedronken had, en dat heldere water staat dan weer tegenover de troebele bergbeek. Callimachus wijst wel de roes af, maar dat wil niet zeggen dat hij niet geïnspireerd is, hij beheerst zijn kunst, als Apollo.[11.] Een dergelijke tweedeling kunnen we ook in de Renaissance maken; aan de ene kant de Florentijnse Platonici, die in een *furor divinus* scheppen, en in de strijd tussen Ciceronianen en anti-Ciceronianen de kant van de anti-Ciceronianen kiezen, als bijvoorbeeld Poliziano, en later in de Nederlanden Janus Secundus, die het vijlen aan zijn broers overliet, tegenover een eindeloos vijlende purist als Bembo. Die tegenstelling laat zich in de moderne tijd vervolgen, want ook nu nog bestaan er intellectuele dichters tegenover dichters die zich aan de roes van de inspiratie overgeven. Op deze tegenstelling kunnen we dus geen periodisering van Romantiek tegenover Classicisme bouwen, het zou hoogstens een verlegging van accenten kunnen worden.

Leonardo da Vinci: Leda

'Gevoel, gevoel alleen, is 't kenmerk van de Bard' riep Bilderdijk uit, en hij bedoelde daarmee de inspiratie, en die was bij hem buitengewoon hevig: een vlaag, een aanval, een soort van delerium, paroxysmus. Soms liet hij zijn vrouw de verzen uit zijn mond noteren, en dat matte haar dermate af, dat zij naderhand geen arm verroeren kon. ß1 - De tegenstelling is overigens nog niet volledig. Horatius komt er op terug in een van zijn *Satires*, I, 4, 6 e.v. Zijn voorganger Lucilius kon wel tweehonderd versregels per uur dicteren 'stans pede in uno', maar er is wel veel wat je zou willen verwijderen uit die modderstroom. Lucilius is volgens Horatius dus

een dichter die zowel slordig dicht, als geïnspireerd. Maar er zijn ook dichters die enthousiast dichten, en toch daarna eindeloos veranderen, schaven en vijlen. Het verbaast de leek telkens weer te moeten horen dat juist dichters die orakelachtige vrije verzen schrijven, als Hölderlin, Dylan Thomas of Lucebert, zulke ijverige verbeteraars blijken te zijn. Dat komt misschien doordat er in vrije verzen zoveel veranderd kan worden, in tegenstelling tot het rijmende gedicht in een vaste maat, dat al snel iets definitiefs heeft. Er bestaan dus ook enthousiaste vijlers; hier treedt de paradox weer op, want de roes is dus allerminst spontaan, hij is beheerst, voorgewend.

Uiteraard is de navolging van Horatius, sinds de renaissance, niet aan een periode gebonden, en het beeld van de enthousiaste dichter als zwaan kunnen we dus bij elke Pindarisant aantreffen. Toch is de kosmische vervoering, zoals die uit de citaten van Landino blijkt, en die ook later in zogenaamd romantische dichters als Bilderdijk wordt teruggevonden,[12.] op zichzelf nog niet Horatiaans genoeg. Immers, in Ode IV, 2 komt de vlucht niet verder dan de wolken. Voor een beschrijving van de dichter die ver de hemel in vliegt moeten we bij de jezuïeten zijn.

In de tweede helft van de zestiende eeuw hadden de jezuïeten zich meester gemaakt van het onderwijs in de katholieke landen, en daar bij dit onderwijs het schrijven van Latijnse gedichten hoorde, zich ook daarin een monopolie verworven, zoals zij als biechtvader het oor van de vorsten monopoliseerden. Zij bevorderden het Latijn vanwege hun internationale oriëntering. Vandaar tientallen jezuïeten-dichters, vooral in de eerste helft van de zeventiende eeuw. De jezuïeten werden zulke goede dichters door de mediatechniek die hun stichter had voorgeschreven. Door inschakeling van zowel de externe als de innerlijke zintuigen worden in detail onderwerpen als de hel, of het lijden van Christus, voor ogen gesteld.[13.] Deze mediatechniek is verwant met de retorische *evidentia*: ook daar stelt men zich in de fantasie het onderwerp zo levendig mogelijk voor ogen, om het vervolgens met alle bijbehorende emoties te kunnen beschrijven. Uiteraard ontbreekt ook hier de theologische rechtvaardiging van het dichterschap niet: alleen, hier hebben we echte priester-dichters, die in een orthodox religieuze extase dichten. Niet alleen voor de katholieken echter, ook voor protestanten als de zeventiende-eeuwse Duitser Opitz, was de poëzie een ‘verborgene Theologie, und Unterricht von göttlichen Sachen’.[14.] Dus Pius XII was nog zo ketters niet. De Latijnse poëzie van de jezuïeten, en in mindere mate hun pogingen in de volkstaal, zijn het alleen voor de lezer - en tegenwoordig, welke lezer - merkbare tegenstuk van de beeldende kunst, die in de barokke kerken zo in het oog springt. Ook in de poëzie dezelfde extase, dezelfde aanschouwelijk-

heid, ook van het beweeglijke, het gruwelijke, als in het pathos van beelden van Bernini, bijvoorbeeld zijn heilige Theresa, of zijn grafmonument voor de dichtende Paus Urbanus VIII.[15.]

Er zijn drie echt groten onder de jezuïetische dichters: de Zuid-Nederlander Wallius (1599-1680), de in Beieren levende Elzasser Balde (1668-1703) en de Pool Sarbievski (1595-1640). Sarbievski trok in Rome de aandacht van Paus Urbanus VIII, die een commissie had samengesteld om de meest barbaarse hymnen uit het *Brevarium Romanum* te vervangen door Horatiaanse Oden. De contrareformatie wilde immers de Renaissance overdoen, maar zonder in de heidense travestie van een eeuw eerder onder Leo X te vervallen. Vandaar dat in de jezuïeten Oden Horatius nagevolgd wordt in een *Parodia Christiana*, een aan Horatius evenwijdige zang.[16.]

De Horatiaanse Oden van Sarbievski waren immens populair, ook in de protestantse landen. Ik heb zijn beroemdste vertaald (II, 3). Hier hebben we de kosmische vlucht van de dichter door alle hemelen, tot aan het opgaan in het Al.

We moeten nu wat preciezer worden in het traceren van de vooronderstellingen van een dergelijke kosmische vlucht, want dat de dichter in hoger sferen verkeert is sinds de renaissance een gemeenplaats geworden, zoals trouwens nu ook nog, zij het dat de uitdrukking niet voor niets steeds ironisch wordt gebruikt. Een konkrete bron is te vinden in het *Somnium Scipionis*, de Droom van Scipio, waarmee Cicero zijn *De Republica* besluit. Scipio reist in de droom door de sferen van de planeten, en leert daar dat de geesten van de grote staatslieden aan de Melkweg wonen (blik op aarde: VI, XIX, 20). Het tweede voorbeeld is te vinden in de, in de middeleeuwen en later, onophoudelijk gelezen *Consolatio Philosophiae* (IV, 1) van de christelijke Romein Boëthius uit ca. 500. De ziel, van vleugels voorzien, vliegt naar zijn (Platoons en christelijk) vaderland, en ziet vandaar de nietigheid van aardse macht. Curiositeitshalve geef ik de vertaling van Bilderdijk.

Corregio: Leda en de zwaan

Wie op grote hoogte is en vandaar het menselijk gewriemel beziet, geraakt vanzelf van gedachten bezield over de ijdelheid van het menselijk bestaan. Voorbeelden zijn: Petrarca op de top van de berg Ventoux, een reis naar de maan van de humorist

Lucianus, nagevolgd door Erasmus in zijn *Lof der Zotheid* en door Ariosto in de *Orlando Furioso*.[17.] [18.] Ariosto laat zijn held Astolfo in gezelschap van de evangelist Johannes in de karos van de profeet Elia (ook een dichterlijk vervoermiddel) naar de maan vliegen, waar alles terechtkomt wat de mensen kwijt zijn; alleen de dwaasheid blijft altijd op aarde. Ariosto is zelf als zwaan meegevlogen om het gesprek tussen Astolfo en Johannes te kunnen noteren.

Sarbievski gebruikt het hoge genre van de Pindarische Ode om de willekeur van het mensenlot en de zekerheid van onze ondergang tegenover de extatische zekerheid van het besef van de eeuwigheid en het heil te plaatsen. Het is een heldere Horatiaanse Ode; let op de gedetailleer-

de beschrijvingen, vrucht van de jezuïetische media-techniek. Moeilijkheden baarden mij alleen de verzen 33-40. Ik denk dat Sarbievski hier spreekt als Stoicijn: alle misdaden zijn even groot tegenover de Deugd, het Heil, want de flirt van Helena was de oorzaak van de Trojaanse oorlog. Ophitsen tot oorlog lijkt iets heel anders, maar kan vergeleken worden met de diefstal van een nietswaardige hond, ook daar: het kwaad maakt zich gereed. Moralisten gebruiken als voorbeelden extreme, en dus zeldzame gevallen, maar er zijn ook misdaden die geen misdaad lijken.

Na de klassieke Sarbievski de iets jongere Balde, jong genoeg om door de Horatiaanse Oden van zijn collega-jezuïet beïnvloed te zijn. Balde is een voorbeeld van de enthousiaste dichter, dat is al te merken aan zijn enorme produktie van wel 80.000 versregels. Balde was ook een vijler. Hij is wat stijl betreft te vergelijken met zijn protestantse Nederlandse tijdgenoot en bewonderaar, de dichtervorst Barlaeus, die ook een enorm poëtisch oeuvre, vijf delen indertijd druk gelezen, dichtgedrukte poëzie, naliet. Beiden zijn niet-puristen, in tegenstelling tot Sarbievski, en te onzent in die tijd Nicolaas Heinsius. Een niet-purist, of hij nu in de vijftiende eeuw dicht als Poliziano, of in de zeventiende, wordt gekenmerkt door het feit dat hij naar een zo groot mogelijke woordenschat streeft. Hij kan dat alleen maar doen door aan het archaïsche en vooral het laat-Latijnse taalgebruik te ontlenen, tot afschuw van de puristen, die alleen het Gouden Latijn, van Vergilius bij voorkeur, accepteren. Dat laat-Latijn zelf is vaak bijzonder rijk, gekunsteld, zelfs pompeus; vulgaire en prozaïsche woorden worden niet geschuwd. Vandaar dat de niet-puristische navolgers van de zeventiende eeuw gemakkelijk bij de barok ingedeeld kunnen worden. De stijl van Balde is lapidair; dat komt door de invloed van het proza van de Nederlandse Stoicijn Lipsius, die zijn stijl aan de Stoicijn Seneca, maar ook aan Tacitus, ontleende.[19.]

Ik zal mij hier beperken tot de humor van Balde, hij was namelijk, ook in zijn leven, een heel grappige man. Die humor heeft een functie in de integriteit van de dichter.[20.] Immers, het helpt niet genoeg zich op de mythische voorbeelden te beroepen van de *vates*, want nu zijn op zijn minst de tijden veranderd. Daarbij moet de poëzie altijd amuseren, ook als zij lessen uitdeelt; men leest immers poëzie in zijn vrije tijd (beroepslezers zijn zo vulgair als schoolmeesters). De dichter van satiren is dus, in tegenstelling tot de boetprediker, ook altijd amusant. Deze vermakelijke kant behoedt tevens voor de *hybris* van morele zelfgenoegzaamheid. Erotische poëzie heeft iets irreëels, als de pastorale, het genre is niet serieus. En als enthousiaste Odendichter is de dichter nooit totaal bezeten, want in die staat zou hij geen woord uitbrengen. De dichter wendt voor, hij amuseert door net te doen alsof hij door de lucht vliegt. Bij de een is die fictie grappiger dan bij de ander, bij Ariosto bijvoorbeeld denkt men vanzelf aan ironie en satire - hoewel dat nog de vraag is - en Sarbievski verbaast door de grootsheid van zijn visie, en de aanschouwelijkheid van zijn reis naar de oneindigheid van God, maar het blijft fictie, en is dus voor hem persoonlijk iets anders dan de religieuze meditatie, of het celebreren van zijn echte priesterambt.

Balde is zich bij uitstek van de paradoxen van zijn Horatius-imitatie bewust. Die komen het best naar voren in zijn houding tegenover het dichterlijk enthousiasme, en zijn tegenhanger, de zwarte melancholie.

In navolging van Sarbievski reist ook Balde door de lucht. (Om misverstanden te vermijden: ik haal hier alleen de humoristische aspekten naar voren.) In *Lyr.* III, 47 is Balde in Egypte aangekomen, hij verbaast zich over de sublieme piramiden, die hem de ijdelheid van de geschiedenis in gedachten brengen, en van de koningen die zulke grafmonumenten bouwden. Hij wordt in die meditatie gestoord door stemmen, en hij is terug in München: 'Quam celereis habet illa pennas!'. *Sylv.* IX, 18 bevat een uitnodiging aan W.M. Silbermann hem in de dichtkaros voor een vlucht te vergezellen, maar de zaak verloopt door wederzijdse beleefdheden wie het eerst instappen zal.

Balde heeft zijn enthousiasme ook in vrije verzen geuit. In de inleiding op het Vijfde Boek *Sylvae* zegt Balde daarover dat hij dit *heteroclitum et anomalum Odarum genus*, onregelmatige en afwijkende soort Oden, heeft geschreven uit een *curiosa nugandi voluptas*, een nieuwsgierig plezier in scherts. Bedoeld zijn de gedichten V, 2 en 16, gekenmerkt door een willekeurige opeenvolging van Horatiaanse maten, die laten zien dat de gedichten nog niet af zijn, hun vorm nog niet gevonden hebben. In andere gedichten is de vrije versvorm veroorzaakt door emotionele uitbarsting, bijvoorbeeld de Rouwklacht V, 12, en de Dithyramben. Maar ook hier een speels element: we moeten niet geloven dat de dichter geen maat kan houden omdat zijn smart of enthousiasme hem het vijlen belet. De vraagstelling is verkeerd.

Eerder moeten we spreken van iconiciteit: in de ongeregelde vorm beeldt Balde de tomeloze smart of het regelloos enthousiasme uit.

Zo blijft het grappig, maar het is tevens iconisch, als Balde in zijn Ode *Enthusiasmus* uit het jaar 1638, waarin hij de afloop van de dertigjarige oorlog voorspelt, begint met de regels: 'Evan! In welke grot word ik gesleurd? De God van de dichters heeft mij verhoord. Hij heeft mij verhoord. Ik word gesleurd in de grot vol profetische golven. Evoë! Gezwollen door de god die geheel op mij drukt, tril ik. Wat ik onderga is nieuw, een prettige smart. Heerlijk waanzinnig te zijn; heerlijk met negen Furiën en drie Muzen, Evoë! ...' Balde varieert het begin van de bekende enthousiaste Bacchus Ode van Horatius III, 25, het uit ten treure door anderen al herhaalde: 'Quo me, Bacche, rapis tui plenum'. Balde beantwoordt de retorische vraag dan ook meteen: naar de grot vol orakels. En dan toont hij dat hij buiten zinnen is door te spreken van de negen Furiën en de drie Muzen, in plaats van andersom. Toch is het een ernstige ode, en Balde geloofde zelfs in zijn voorspellende gaven als dichter. Alleen, hij is integer, hij is geen dupe.

Ik zal nu de reeks gedichten *Parthenia* (*Sylvae* II, blz. 368-370) kort behandelen.[20.] Ik geef niet de volledige reeks; er ontbreken nog meer bedevaartgedichten. Het gaat mij echter om het gezantschap naar Altötting, met het voorspel en naspel. In dat gezantschap beschrijft de dichter zijn melancholie.

Enerzijds is het melancholisch temperament, volgens een

tekst die aan Aristoteles werd toegeschreven, typerend voor het genie, anderzijds is de melancholie een ziekte waarin de lijder door angsten en wanen geplaagd tot niets in staat is. Ficino (*De Vita Triplici*) heeft daarom twee soorten melancholie onderscheiden: de goede bewerkt de *furor divinus* van de enthousiaste dichter, die echter in buien van niet-creatieve neerslachtigheid aan de slechte zwartgalligheid ten prooi kan zijn. Het is een kwestie van temperament, van menging. Is de zwarte gal goed met bloed gemengd, dan ontstaat enthousiasme, heeft de zwarte gal de overhand, dan zorgen zijn afvalstoffen voor uitwasemingen in de hersenen, die angsten en wanen oproepen. Een van de vele slachtoffers van deze melancholie was Barlaeus.[21.]

De kwestie is: hoe beschrijf je als dichter, dat wil zeggen al dichtend, de melancholie die je belet te dichten? Het gaat de dichter niet om het beschrijven van de toestand in het verleden, dat is iets voor het medisch traktaat. Het probleem is dus verwant aan het probleem van het beschrijven van enthousiasme, want ook tijdens de roes kun je niet dichten.

Gray heeft in zijn *Elegy written in a Country Curchyard*, die de bekroning is van een lange traditie van melancholieke elegieën - de melancholie was in de eerste helft van de achttiende eeuw de Engelse ziekte geworden - de zaak opgelost door zijn zwaarmoedige overpeinzingen over de ijdelheid van de ambitie en ons verlangen voort te leven in de herinnering van anderen, af te sluiten met de voorspelling van de melancholieke waan van de peinzer door een dorpeling. Uit die beschrijving blijkt dan de typische afwisseling van zinloze hyperactiviteit met bewegingloos staren, en dat is nu net wat een dichter niet in zijn poëzie kan tonen. De noodzakelijke distantie wordt dus bereikt door te dramatiseren.

Net zo Balde. In zijn voorspel bereidt hij zijn verzen op de bedevaart voor. Het zijn mooie, wat weke jongens, want hij schrijft mooie gedichten. Een dergelijke verpersoonlijking van het gedicht komt voor in de Oudheid, en is gewoon in het Neolatijn. Het gedicht wordt dan met een opdracht de wereld ingezonden, bijvoorbeeld om degeen aan wie het gericht is op te zoeken, met gedetailleerde instructies hoe de weg te vinden (Voorbeeld Ovid. *Tristia* III, 1), of het gedicht zelf wordt sprekend ingevoerd. In de op het Voorspel volgende Ode is het gedicht dus zelf aan het woord, om aan de wat knorrige Maria uit te leggen waarom hun meester niet kan komen. En tot die uitleg hoort de beschrijving van de medische toestand van de dichter, door het gedicht zelf.

Ten slotte gaan de verzen opgewekt naar huis door het bos, en al wandelend kunnen zij het niet laten dankbaar de lof van Maria te zingen. Maar zonder hun meester kunnen ze het niet zo goed; het worden dus vreemde verzen, een vrije opeenvolging van Horatiaanse metra. De eerste helft is ‘parodia’ van Horatius, in de tweede helft komen gemeenplaatsen uit de Maria-hymnen aan bod. Ik vermoed dat het in sommige passages ook echt als een slecht gedicht bedoeld is, en ik laat het graag aan de lezer over die passages aan te wijzen. Ik denk dat daar passages onder zijn die, in de stijl van Balde, toch eigenlijk heel mooi zijn.

de koepel der poëzie: Hesiodus en de muze in het Louvre te Parijs

teksten

Balde, J. *Carmina Lyrica*, ed. B. Mueller, 1844, 1884^2 (reprint 1977).
Balde, J. *Sylvae Lyricae*, 1643 (1646^2).
Balde, J. *Dichtungen, lateinisch und deutsch*, vert. en comm. M. Wehrli, 1963.
Bilderdijk, W. *Verspreide Gedichten*, II, 1809.
Horatius, *Ars Poetica*, vert. en inleid. P.H. Schrijvers, 1980.
Ignatius van Loyola, *Geestelijke Oefeningen*, vert. inleid. en comm. P. Penning de Vries, 1968.
Sarbievski, M.C. *Carmina*, 1803.
Sidney, *A Defence of Poetry*, ed. en inleid. J. van Dorsten, 1966 (1973^3).

secundaire literatuur

Abrams, M.H. *The Mirror and the Lamp, Romantic Theory and the Critical Tradition*, 1953 (1958^2).
Bach, J. *Jakob Balde, ein religiös-patriotischer Dichter aus dem Elsass*, Strassburger Theologische Studien VI, 3 & 4, 1904.
Bachem, R. *Dichtung als verborgene Theologie. Ein dichtungstheoret. Topos vom Barock bis zur Goethezeit u. seine Vorbilder*, diss. Bonn 1956 (= ook: *Abh. Philosophie, Psychologie und Paedagogik 5*).
Baeumler, A. *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, 1923 (1967^2).
Barner, W. *Barockrhetorik, Untersuchungen zu ihrer geschichtlichen Grundlagen*, 1970.
Bavinck, H. *Bilderdijk als Denker en Dichter*, 1906.
Blok, F.F. *Caspas Barlaeus, from the Correspondence of a Melancholic*, Respublica Literaria Neerlandica 2, 1976.
Bowra, C.M. *The Romantic Imagination*, 1950.
Bundy, E.L. *Studia Pindarica*, I, II, Un. Cal. Publ. Class. Philology 18, 1 & 2, blz. 1-34, 35-92.
Büse, K. *Das Marienbild in der deutschen Barockdichtung*, 1956.
Curtius, E.R. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1948 (1969^7).
Deugd, C. de. *Het metaphysisch Grondpatroon van het romantische literaire denken, De fenomenologie van de geestesgesteldheid*, Studia Litteraria Rheno-Traiectina 10, Diss. Utrecht 1966 (1971^2).
Dodds, E.R. *The Greeks and the Irrational*, 1951 (1957^2).
Dresden, S. Kunde en genie, De Gids 149, 9/10, dec. 1986.
Fry, P.H. *The Poet's Calling in the English Ode*, 1980.
Gustafsson, L. *Le poète masqué et démasqué, étude sur la mise en valeur du poète sincère dans la poétique du classicisme et du préromantisme*, 1968.
Henrich, A. *Die lyrischen Dichtungen Jakob Baldes*, Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker 122, 1915.
Herzog, U. *Divina Poesis, Studien zu Jakob Baldes geistlicher Odendichtung*, Hermaea NF 36, 1976.
Jump, J.D. *The Ode*, The Critical Idiom 30, 1974.

Kambylis, A. *Die Dichterweihe und ihre Symbolik, Untersuchungen zu Hesiodos, Kallimachos, Properz und Ennius*, 1965.
Lentzen, M. *Studien zur Dante - Exegese Cristoforo Landinos*, 1971.
Lundberg, M. *Jesuitische Anthropologie und Erziehungslehre in der Frühzeit des Ordens (ca 1540-ca 1650)*, diss. Uppsala, 1966.
Maddison, C. *Apollo and the Nine, a History of the Ode*, 1960.
Mähler, H. *Die Auffassung des Dichterberufs im frühem Griechentum bis zur Zeit Pindars*, Hypomnemata, Untersuchungen zur Antike und ihrem Nachleben, 3, 1963.
Mainusch, *Romantische Aesthetik, Untersuchungen zur englischen Kulturlehre des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, 1969.
Müller, M.H. *'Parodia christiana'. Studien zu Jacob Baldes Odendichtung*, diss. Zürich 1964.
Rajna, P. *Le fonti dell' Orlando Furioso*, 1876 (1975^3).
Schaefer, E. *Deutscher Horaz, Conrad Celtis, Georg Fabricius, Paul Melissus, Jacob Balde, die Nachwirkung des Horaz in der neulateinischen Dichtung Deutschlands*, 1976.
Schrijvers, P.H. De macht der verbeelding. Over de Odendichter Horatius, Lampas, Tijdschrift voor Nederlandse Classici 19, 3-4, 1986, overgenomen in dit nummer van Bzzlletin.
Smit, J. De kosmische zelfvergroting van de dichter bij Bilderdijk, Perk en Marsman, Med. Kon. Ned. Ak. Wet., Afd. Lett., NR 20, 4, 1957.
Stemplinger, E. *Das Fortleben der horazischen Lyrik seit der Renaissance*, 1906.
Stemplinger, E. *Horaz im Urteil der Jahrhunderte*, das Erbe der Alten 5, 1921.
Wittkower, R. & M. *Born under Saturn, the Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, 1963.

Poussin: Bacchanaal

Eindnoten:

1. Dit sjamanisme is niet het sjamanisme van de antropologen, maar een moderne mythe voor de classici, gepropageerd door Meuli, en gepopulariseerd door Dodds, *The Greeks and the Irrational*, blz. 140.

2. Mainusch, *Romantische Ästhetik*, blz. 76.
3. Maehler, *Dichterberuf*, blz. 17-19, blz. 41: het nieuwe van Hesodius is dat hij als dichter over theologische waarheden beschikt.
4. C. Landinus, *Commentarius in Horatium*, 10 drukken tussen 1482 en 1498; id. *Commentarius in Vergilium*, 19 drukken sinds 1488. Zie voor de allegoriserende aanpak M. Lentzen, *Dante-Exegese.* Voor de goddelijk geïnspireerde dichter in de middeleeuwen, Curtius, *Europäische Literatur*, Exkurs VIII, 'Der göttliche Wahnsinn der Dichter'.
5. Een overzicht van navolgingen in Stemplinger, *Horaz im Urteil der Jahrhunderte*, en diens *Das Fortleben der horazischen Lyrik.*
6. Maddison, *Apollo and the Nine*, blz. 12; 105 voor de Latijnse Pindarische Oden van Lampridio. Verder (kort) Jump, *Ode.*
7. Bundy, *Studia Pindarica.*
8. Sidney, *Defence of Poetry*, blz. 18 e.v.; blz. 22, r. 21-27, blz. 25, r. 8.
9. Dresden, Kunde en genie, De Gids blz. 751, die op de samenhang wijst met het toevallige, het bevallige, ook termen die een 'je ne sais quoi' uitdrukken. In het begin van de achttiende eeuw voert de elegante Bouhours het begrip 'delicatesse' in, dat de begrippen 'je ne sais quoi', 'esprit', 'sentiment' (= niet zozeer 'gevoel' als wel 'persoonlijke mening') en 'genie' omvat. Het oordeel van het schone ligt in de 'goût', de goede smaak, een irrationeel gevoelsoordeel, dat uitgewerkt wordt in de aesthetica als leer van het van logica onafhankelijke oordeel op grond van smaak, Baeumler, *Irrationalit2tsproblem*, blz. 28-38, 45.
   De voorgeschiedenis is uiteraard aristokratisch, verg. Quint. VI, 3, 17 (naar aanleiding van de humor die als het ware geen regels kent) over de 'urbanitas', het beschaafd gedrag van de edelman dat naar de stad smaakt, 'gustus urbis'; en in de zeventiende eeuw Gracián's wellevenskunst door goede smaak gekenmerkt.
10. Mainusch, *Romantische Ästhetik*, blz. 192, tegen Abrams, *Mirror and the Lamp*, zie Mainusch, blz. 179: 'Ein klassisches Beispiel ahistorischer Interpretationsweise liefert Abrams, p. 47.'
11. Kambylis, *Dichterweihe*, blz. 118-122.
12. Over Bilderdijks 'gevoel' als gevoel tijdens de inspiratie Bavinck, *Bilderdijk als dichter*, blz. 159. Zie Smit, 'Kosmische zelfvergroting', naar aanleiding van Bilderdijks *Ode aan Napoleon*, en andere passages vooral in *De Kunst der Poëzy.* Deze kosmische zelfvergroting van de dichter als *vates* zou dan bij uitstek romantisch zijn, volgens De Deugd, *Metaphysisch grondpatroon*, blz. 390-391. Het is opmerkelijk dat de Latinist Schrijvers De Deugd op dit punt heeft gevolgd in zijn oratie, herdrukt als aanhangsel bij zijn Horatiusvertaling, *Horatius Ars Poetica*, blz. 73: 'Deze metafysische dimensie ontbreekt te enen male in de geciteerde ode II, 20: de kosmische zelfvergroting en het zelfbewustzijn van Horatius zijn gekoppeld aan de roem, aan het voortleven bij mensen hier op aarde.' Ja maar, bij Horatius is er geen sprake van kosmische zelfvergroting, en de kosmische zelfvergroting is niet romantisch, en het is de vraag of Bilderdijk een romanticus is. Schrijvers schept een verscheurde Bilderdijk en een gefrustreerde Horatius. Een verscheurde Horatius in Schrijvers' artikel in Lampas, dat, naar mij verteld is door de redactie, in dit nummer van Bzzlletin wordt overgenomen: de verzenbrakende 'romantische' dichter is een ironisch zelfportret van Horatius, 'kosmische zelfvergroting' vindt men ook bij Horatius terug, een grote rol van de verbeelding zou, (met een algemeen beroep op Abrams' *The Mirror and the Lamp*) typisch romantisch zijn. Ja maar, als het meer specifiek gaat om de verbeelding die de dichter-ziener in staat stelt het onzienlijke, de mysteries van het Al, of God, te schouwen, waar het Bilderdijk om gaat, en mij in dit artikel, dan is dat meer Bowra's *The Romantic Imagination*, blz. 271, dan Abrams. Wat dat vindt Abrams zowat het meest misleidende wat er is, *The Mirror and the Lamp*, blz. 313-4. Op zijn beurt rekent Mainusch, *Romantische 'sthetik*, blz. 243, de expressietheorieën, poëzie als uitdrukking van gevoelens, van Alexander Smith en Keble, die centraal staan in het boek van Abrams, tot de 'Reaktion2re Tendenzen'. Inderdaad; de nadruk op het gevoel, het pathetisch sublieme van Bilderdijks stijl, en eventueel de rol van de verbeelding, doen mij eerder aan het midden van de achttiende eeuw denken. Net zo W. van den Berg, *De term 'romantisch'*, blz. 239, n. 138: Bilderdijk is geen romanticus vanwege zijn afwijzing van het Engelse treurspel, dat volgens Bilderdijk eerder een uitvloeisel is van de verbeelding dan van het gevoel. Van den Berg op blz. 240: Bilderdijks opvattingen over het theater staan diametraal tegenover die van Schlegel.
13. Ignatius, *Geestelijke Oefeningen*, blz. 42, over de hel, in vijf punten verdeeld (66-70): met de ogen van mijn voorstellingsvermogen de grote vuren zien, en de zielen als in brandende lichamen. Met de oren horen: klachten, gillen, uitroepen, vloeken tegen Christus onze Heer en tegen al zijn heiligen. Met de reuk rook, zwavel, rioolstank en bedorven zaken ruiken. Met de smaak

bittere zaken smaken, zoals tranen, droefheid en de worm van het geweten. Met de tastzin tasten hoe de vuren de zielen betasten en in vlam zetten. Vervolgens in een gesprek met Christus onze Heer mij de zielen die in de hel zijn in het geheugen brengen. En bijvoorbeeld 53: Ik stel mij Christus voor, vlak vóór mij en aan het kruis gehecht, en ik voer een gesprek met hem. 54: Het gesprek doet men door echt te spreken, zoals iemand met een vriend spreekt, of een dienaar met zijn heer. Emoties worden systematisch opgewekt, bijvoorbeeld 60: Een uitroep van verwondering, en gegroeide genegenheid, terwijl ik alle schepselen doorloop: hoe hebben zij mij in leven gelaten en daarin bewaard.

God bedient zich van de uiterlijke dingen maar ook van onze fantasie en van ons gevoelsleven om zich aan de mensen waarneembaar te maken, hierover uitvoerig Lundberg, *Jesuitische Anthropologie*, blz. 161 e.v.

14. Bachem, *Verborgene Theologie.*
15. Lundberg, *Anthropologie*, blz. 166. Uiteraard is barok niet typisch jezuïtisch, en waren de jezuïeten eigenlijk, wat stijl betreft, voorstanders van klassiek Latijn, zeker in de lagere klassen van hun scholen. De *argutia*, snedigheid, van Gracián, die de adel beviel, is iets voor diegenen 'qui iam in stylo et in eruditione multum profecerunt', voor gevorderden. Vandaar aan de ene kant de classicistische Sarbievski, aan de andere Balde, die Horatius navolgt door er veel Lucanus, Statius en Claudianus in te mengen: Barner, *Barocklyrik*, blz. 357-359.
16. Müller, *Parodia Christiana*, ook Sarbievski, blz. 84 e.v.; Schäfer, *Deutscher Horaz*, blz. 109 e.v. over Sarbievski en Balde.
17. Ariosto, *Canto XXXIII, 101-XXXV*, 31, zie Rajna, *Le fonti*, blz. 546-7.
18. Over zijn leven J. Bach, *Jakob Balde*, over zijn stijl blz. 73 e.v.; daarover ook Henrich, *Lyrische Dichtungen*, blz. 191 e.v.
19. Over oprechtheid van de dichter in de zeventiende eeuw, Gustafsson, *Poète masqué*; volgens Fry, *Poet's Calling*, is de odedichter zich altijd bewust van het waagstuk en bewaart hij dus distantie.
20. In het algemeen: Büse, *Marienbild*, over jezuïeten en Balde, blz. 93 e.v. Ik volg echter, sterk samenvattend, Schäfer, *Deutscher Horaz*, blz, 178 e.v., een voortreffelijk boek. Meer over de Mariapoëzie, maar ook over 'de geur van hoger honing', U. Herzog, *Divina Poesis.*

20. In het algemeen: Büse, *Marienbild*, over jezuïeten en Balde, blz. 93 e.v. Ik volg echter, sterk samenvattend, Schäfer, *Deutscher Horaz*, blz, 178 e.v., een voortreffelijk boek. Meer over de Mariapoëzie, maar ook over 'de geur van hoger honing', U. Herzog, *Divina Poesis.*

21. Blok, *Barlaeus*, Hfst. III, blz. 21 e.v.; over melancholische beeldende kunstenaars Wittkower, *Born under Saturn*, Hfst. V.

Boetius
Consolatio Philosophiae, IV, 1

Sunt enim pennae volucres mihi,
quae celsa conscendent poli:
quas sibi cum velox mens induit,
terras perosa despicit,
aeris immensi superat globum,
nubesque post tergum videt,
quique agili motu calet aetheris,
transcendit ignis verticem,
donec in astiferas surgat domos
Phoeboque coniugat vias,
aut comitetur iter gelidi senis
miles corusci sideris,
vel quocumque micans nox pingitur,
recurrat astri circulum,
atque ubi iam exhausti fuerit satis,
polum relinquat extimum,
dorsaque velocis premat aetheris,
compos verendi luminis.
Hic regum sceptrum dominus tenet
orbisque habenas temperat,
et volucrem currum stabilis regit,
rerum coruscus arbiter.
Huc te si reducem referat via,
quam nunc requiris immemor,
haec dices, memini, patria est mihi,
hinc ortus sistam gradum.

W. Bilderdijk
De Wijsgeerte

Ja, ik heb gezwinde pennen
om ten hemel op te rennen;
   doet de vlugge geest die aan,
straks veracht hij de aardsche streken,
weet den dampkring door te breken,
   en door wolk en lucht te slaan.
Voelt hij dan de zwindelingen
van des luchtruims opperkringen,
   en den gloed die hooger barnt,
brandend streeft hij door de branding,
en zoekt hoogere belanding
   in den zetel van 't gestarnt':
daar hij dan, naast d'Albestraler
of den verstgelegen dwaler,
   als zijn wachter, ommedraait;
of zoo verr' de starrevonken
uit de nachtgordijnen lonken,
   in der starren wieling zwaait;
en, na lang genoeg te zweven,
van des hemels buitendreven
   naar den hoogsten zetel stijgt,

tot hij boven in 't gewemel
van den wentelenden hemel,
   deel aan 't heilig licht verkrijgt.
Daar, daar voert de Heer der heeren
op die onder hem regeeren
   den ontzachelijken staf:
daar houdt hij den toom der wareld
onverwrikbaar, hoe zij dwarelt,
   in haar wankelbaren draf.
Treedt ge dus het thands vergeten,
nu gezocht, doch eer bezeten
   oord, uw vaderland, weer in;
dan, dan roept ge, bij 't herkennen:
hier voleindig ik mijn rennen,
   hier, hier nam ik mijn begin.
En wanneer gij uit dien luister
dan terug schouwt op het duister,
   en het aardrijk wilt bespien;
dan zult gij de dwingelanden,
die de wareld slaan in banden,
   machtloos en ellendig zien.

Vertaling van Boethius IV, 1
Verspreide Gedichten II, blz 54-5.

Mathias Casimirus Sarbievius
E rebus humanis excessus Ode II, 5

Humana linquo: tollite praepetem
nubesque ventique. Ut mihi devii
montes resedere! ut volanti
regna procul populosque vastus

subegit aër! Iam radiantia
delubra Divum, iam mihi regiae
turres recessere, et relictae in
exiguum tenuatur urbes:

totasque, qua se cumque ferunt vagae,
despecto gentes. O lacrymabilis
incerta fortunae! o fluentum
principia interitusque rerum!

Hic ducta primis oppida moenibus
minantur in coelum: hic veteres ruunt
murique turresque: hic supinas
paene cinis sepelivit arces.

Hic mite coelum; sed rapidae ruunt
in bella gentes: hic placida sedent
in pace; sed late quietos
dira lues populatur agros.

Hic paene tellus tota micantibus
ardet sub armis: stant acies adhuc
pendente Fatorum sub ictu,
et dubio Furor haesitavit

in bella passu. Parte alia recens
iam mixta Mavors agmina mutuam
collisit in mortem, et cadentum
caede virum cumulisque latos

insternit agros. Hic Mareoticae
secura merces aequora navigant,
portusque certatim frequentes
centum operis populisque fervent.

Nec una Marti causa, nec unius
sunt arma moris. Bellat adulterae
ridentis e vultu voluptas,
inque Helena procus ardet Orbis.

Hic verba bellis vindicat: hic canis,
heu vile furtum! Se mala comparant:
rarum sub exemplo superbit,
nec sceleris scelus instar omne est.

Maciej Kasimierz Sarbievski

Uittocht uit de wereld der mensen Ode II, 5

Ik verlaat de mensenwereld: heft mij hoogvliegend op,
wolken en winden. Hoe zijn de bergen afzwenkend
verzonken! Hoe heeft de wijde lucht mij in mijn vlucht
verweg rijken en volkeren

onderworpen! De stralende
tempels der Heiligen, de koninklijke
kastelen, reeds zijn ze teruggeweken, en de achtergelaten
steden worden ijl en onbetekenend:

en op alle volkeren, waar ze ook her en der
bewegen, kijk ik neer. O tranenrijke
onzekerheid van de fortuin! O ontstaan en
ondergang in de stroom der dingen!

Hier steken dreigend tot de hemel omhoog vestingen
opgetrokken in het begin van hun bouw, daar
storten oude muren en torens in, daar
heeft as half de ruggelingse burchten begraven.

Hier is de hemel mild, maar ijlings storten
de volkeren zich in de oorlog, daar rusten zij
in behagelijke vrede, maar overal
ontvolkt een vreselijke pest de velden.

Hier brandt bijna de hele aarde
onder fonkelende wapens, de slagordes staan nog
onder de afwegende slag van het lot,
en de Razernij heeft geaarzeld met twijfelende

stap tot de oorlog. In een ander deel
heeft een verse oorlog reeds handgemene
legers in wederkerige dood gebotst, en door
het vellen van vallende soldaten met stapels

de wijde velden bedekt. Hier bevaren Egyptische
waren veilige zeeën,
en de havens om strijd drukbezocht
wemelen van honderd bezigheden en mensenmas sa's.

Maar er is meer dan één reden voor oorlog, en wapenen
zijn er van velerlei aard. Oorlog is de lust
die straalt uit het gelaat van de lachende echtbreekster,
en de wereld brandt als vrijer voor Helena.

Hier hitst iemand op tot oorlog. Daar,
ach! een nietswaardige diefstal van een hond. Maar het
kwaad maakt zich gereed.
Het zeldzame pronkt bij wijze van voorbeeld,
en niet elke misdaad lijkt op een misdaad.

Eous illinc belligera latet
sub classe pontus: iam Thetis aenea
mugire flammarum procella, et
attonitae trepidare cautes,

et ipsa circum litora percuti
maiore fluctu. Sistite, barbari;
ferroque neu simplex, et igni, et
naufragio geminate Fatum.

Parumne Tellus in miseras patet
immensa mortes? Hinc miserabili
quassata terrarum tumultu
stare pavent titubantque regna,

unaque tandem funditus obruunt
cives ruina. Stat tacitus cinis,
cui serus inscribat viator:
CUM POPULO IACET HIC ET IPSO

CUM REGE REGNUM. Quid memorem super-
infusa totis aequora portubus
urbes inundare? et repenti
tecta Deum sonuisse fluctu?

Regumque turres, et pelago casas
iam iam latentes? Iam video procul
mercesque differri, et natantem
oceano fluitare gazam.

Alterna rerum militat efficax
in damna mundus. Cladibus instruit,
bellisque, rixisque, et ruinis
sanguineam Libitina scenam;

suprema donec stelligerum dies
claudat theatrum. Quid morer hactenus
viator aurarum, et serenas
sole domos aditurus, usque

humana mirer? Tollite praepetem
festina Vatem: tollite, nubila,
qua solis et lunae labores
caeruleo vehit aethera campo.

Ludor? Sequaces an subeunt latus
feruntque venti? iamque iterum mihi
et regna decrevere, et immensae
ante oculos periere gentes;

suoque semper terra minor globo
iam iamque cerni difficilis suum
vanescit in punctum? O refusum
numinis Oceanum! o carentem

mortalitatis portubus insulam!

O clausa nullis marginibus freta!
Haurite anhelantem, et perenni
Sarbivium glomerate fluctu.

Van de kant van het Oosten is de zee verborgen
onder een oorlogbrengende vloot; reeds loeit
Thetis onder een koperen vlaag van vlammen, en
de klippen trillen overdonderd,

en zelfs de stranden worden gestoten
door een machtiger vloed. Blijft staan Barbaren,
en verdubbelt niet met staal
en vuur en schipbreuk het eenvoudig noodlot,

of is soms de onmetelijke Aarde nog te weinig
blootgesteld aan bejammerde doden. Rijken
vrezen nu te vallen en wankelen
geschokt door jammerlijke opschudding.

en tenslotte storten zij hun burgers tot op de grond
in één tumult. Alleen zwijgende as is over,
voor een late reiziger om in te schrijven:
HIER LIGT HET RIJK MET HET VOLK

EN MET DE KONING. Waarom te vermelden
water geheel in de havens gevloeid
dat de steden overstroomt, En tempels die
door een plotselinge vloed kraakten,

kastelen van koningen en hutten langzamerhand
verborgen onder de zee. Ik zie al uit de verte
waren verstrooid worden, en de schatkist
dobberend op de Oceaan drijven.

De wereld strijdt efficiënt tot
wederzijdse vernietiging. Met onheil,
oorlog, strijd en ondergang
heeft de Doodsgodin haar bloedig toneel gevuld;

totdat de Jongste Dag het sterrendragend
theater sluit. Wat verwijl ik dan nog,
luchtreiziger en op weg naar
van de zon heldere woningen, blijf ik

alsmaar geboeid door het menselijke? Heft de
hoogvliegende zanger op, heft op, haastige wolken,
naar waar de aether op het donkerblauwe veld vervoert
de werken van zon en van maan.

Bedrieg ik mij, of steunen en dragen de meegaande winden
mijn lichaam? Opnieuw
zijn de rijken al kleiner geworden, en de onmetelijke
volkeren zijn voor mijn ogen onder gegaan;

een in zijn rondheid steeds kleiner wordende aarde
langzamerhand moeilijker te ontwaren
verdwijnt in zijn eigen middelpunt?
O wegstromende Oceaan van het goddelijke, o eiland,

vrij van de havens van de vergankelijkheid!
O zeeën door geen oevers ingesloten!
Drinkt mij op, ik ben ademloos, en in eeuwig vloeien
voert uw Sarbivius mee, als een bal.

J. Balde
Parthenia
Sive supplicationes ad D. Virginem

1 Prolusio

Lyrici Versus, Auctori in votivam legationem intento, delicias faciunt.

Ode

Huc ad me pictis celeres procurrite soccis
   molle genus, PUERI,
      o delicatae Syllabae.
Vester ego VATES: nam dicunt me quoque Vatem.
   Vester ego Genitor,
      dulces Minervae filii.
Vos ego, quod dociles ad mitia metra venitis,
   diligo, non dubium
      levamen aegrimoniae.
Forma ferox et mista decet: pallorque ruborque
   influit in faciem;
      et nasus est acutior.
Frons bona, cervicem crispis undantibus ornat
   aurea caesaries;
      ventos quod invitet leveis.
Crure tenus tectum viridi sub tegmine corpus
   linea obit nebula,
      et nudat elegantius.
Incipe, parva cohors, risu cognoscere Patrem.
   Cui prior alipedum
      ad me gradum promoverit;
praemia digna feret: radios tres Solis in auro,
   purpuream chlamydem,
      certumque figi spiculum.
Ille ter audebit GALILAEAE VIRGINIS Aram
   tangere; et ad Dominam
      mittetur Orator meus.

J. Balde
Maagdenzangen
of smeekbeden tot de heilige maagd
1 Voorspel

De lyrische verzen verschaffen de dichter veel plezier terwijl hij in beslag genomen wordt door een bedevaart.

Ode

Hol hier naar me toe op je bonte laarsjes
   fijnbesnaard volkje, JONGENS,

o delicate lettergrepen.
Ik ben jullie DICHTER: want ze noemen me ook Dichterprofeet,
ik ben jullie Verwekker,
zoete zonen van Minerva.
Ik houd van jullie, omdat je dociel in de bevallige maat raakt,
ontwijfelachtige
verlichting van mijn kommer.
Je verschijning is kloek en veelsoortig, zo hoort het:
bleekheid en
roodheid stroomt in je gelaat
en de neus is gescherpt;
een hoog voorhoofd; de nek siert goud krulhaar
met golvende slag
om lichte briesjes te noden.
Een linnen waas hult het lichaam tot aan
de knie onder een groene bedekking bedekt,
en ontbloot eleganter.
Begin, kleine compagnie, met een lach je Vader te leren kennen.
Wie het eerst van de vleugelvoetigen zijn stap
naar mij heeft gezet,
hij krijgt waardige beloningen: drie stralen van de Zon in goud,
een purperen mantel,
en een spies die zeker zijn doel treft.
Hij zal drie keer het wagen het Altaar van de MAAGD uit Galilea
aan te raken, want hij zal als Spreker worden
gezonden naar mijn Meesteres.

2 Legatio prima

Ad D. Virg. Oetinganam Pro ipso Auctore.

Ode

Virgo, cui roseis facies inscribitur astris;
gemmant racemis ubera,
ora fluunt oleo.
Si licet, et pateris trepidam deponere caussam
ad sacra pulvinaria;
supplico fusus humi.
Cur non ipse venit, cur est tam rusticus Auctor,
Pacem rogaturus, levis
destinet huc Pueros!
Parce queri: absentem non haec daementia cepit.
Nec pigra culpatae tenent
otia, VIRGO, morae.
Ille domi residens se detestatur et horret:
squalore sentus lurido,
terribilique coma.
Ah! non iam solita curas dispellit avena:
sed verba singultantia
more resorbet aquae.
Nil adeo varium magis, aut mutabile vidi.
Exaestuante Nereo
certior unda maris.
Saepe gemit ridens, et formidabile pallet:
mox gaudiis plorantibus
pectora nuda lavat.
Infremit exsultans: sic, ut metuendus in ipso
pavore discordet sibi.
Terror inest lacrymis.
Saepe iniussa manus clauditque, aperitque fenestras.
Sessurus, attollit pedes,
egrediturque foras:
primaque permensus viridis spectacula campi,
maiore rursum taedio
damnat, et odio agros.
Denique lassatus iuxta confinia leti,
sopore membra plumbeo
ossea sternit humi.
Erigitur subito, factique ignarus anhelat,
humente vultu sidera
non nimis aequa tuens.
Cantat, et abrumpit medias ululatibus Odas:
suasque vivo funere
occupat inferias.
Ah, quoties timui; ne, dum testudine ludit,
impingerentur in meum
tinnula frusta caput!
Virgo, iuva: nam te non auxiliante redire
formido, proh quam nubilis
orbibus adspiciar!
Multus opi tamen ille tuae, scio, fidit et orat:

spemque inter assultus suam
praesidiumque vocat.
Nuper enim cum me flentem applorare videret,
ut forte plectro iusserat

2 Het eerste gezantschap

naar de Maagd van Altötting ten behoeve van de Dichter zelf

Ode

Maagd, wier gelaat met rozensterren is gemerkt,
wier borsten met druiven bezet zijn,
wier lippen stromen van olie;

Als het mag, en gij duldt mijn bevend pleidooi
neer te leggen bij uw heilige rustbed;
smeek ik uitgestrekt op de grond.

Waarom komt hij niet zelf. Waarom is de Dichter zo bot,
om, als hij Vrede wil vragen, lichtvaardig
knapen daartoe te bestemmen!

Klaag niet, alstublieft. Niet zo'n waanzin beving de afwezige,
en niet het lui niets doen van schuldig oponthoud
houdt hem tegen, MAAGD.

Hij blijft thuis neerzitten, en hij haat zichzelf vol huiver,
haveloos in vale vervuiling
met een schrikwekkende haardos.

Ach! niet meer verjaagt hij als gewoonlijk met de fluit zijn zorgen,
maar hij slikt zijn snikkende woorden
in of het water was.

Waarlijk niets heb ik gezien meer verschillend en veranderlijk;
bij opschuimende Nereus
is de golf van de zee bestendiger.

Vaak zucht hij lachend, en wordt ijzingwekkend bleek:
daarop met weeklagende vreugdeuitingen
spoelt hij zijn blote borst.

Hij gromt juichend; zo, dat vreeswekkend in
zijn angst zelf hij met zichzelf tweedrachtig is;
er is schrik in zijn tranen.

Vaak sluit en opent zijn hand onbewust het venster;
hij wil gaan zitten, trekt zijn voeten op,
en gaat naar buiten.

Van een wandeling langs de bezienswaardigheden van het groene veld vlakbij huis
terug met grotere walging
en haat vervloekt hij het landschap.

Tenslotte vermoeid tot op de grens van de dood,
laat hij in een loden slaap
zijn bottige leden op de grond vallen.

applicuisse manum:
'ite mei VERSUS', tandem cum murmure dixit.
'Non est inexorabilis:
ite pii Gemitus'.

Hij rijst opeens op, snakt naar adem, niet wetend
wat hij gedaan heeft, en met vochtig gelaat
kijkt hij naar de niet al te vriendelijke sterren.

Hij zingt, en breekt zijn Oden in het midden af met gegil,
en hij brengt voorbarig in een levende begrafenis
zijn eigen dodenoffers.

Ach! Hoe vaak vreesde ik, dat, wanneer hij op de lier speelt,
tintklende brokken op mijn hoofd
stukgeslagen zouden worden!

MAAGD; help mij, want als u geen hulp biedt
vrees ik terug te gaan. Ai, met welke
bewolkte ogen zal ik aangekeken worden!

Hij is echter vol vertrouwen op uw hulp, en hij bidt:
en hij noemt tussen zijn aanvallen in U
zijn hoop en bescherming.

Onlangs nog toen hij zag hoe ik klaagde bij zijn wenen,
net toen hij zijn hand had bevolen
naar het plectrum te reiken,

'Gaat, mijn VERZEN', zei hij eindelijk fluisterend,
'ze is niet onvermurwbaar;
gaat, vrome Zuchten'.

3 Dithyrambus parthenius

Ex peregrinatione redeuntibus Monachium, cantatus per silvas.

Anno M DC. XLII.

Non decet intactas DOMINAE transmittere laudeis,
Qualibus tandem minus usitatis
cumque Camenis.
En radios et spicula Solis
flammea, lucus
arborea bene frangit umbra.
VIRGO bis senis redimita stellis,
huc, age, nube super
candenteis, quibus inveheris, dimitte columbas,
candidiore manu.
Iam volucrum tacuere nidi:
sed nos intera, Fratres, decet esse canoros.
Te modo in densa, NASARENA, silva,
Parthenio, sine, Dithyrambo
cantemus, Puerum non adspernata labores.
Turba sumus, teneri VERSUS, tua: nam Poëta servos
dedicavit Alsata.
Multa vetustatis spolia et fragmenta profanae
Roma sacros nova vertit in usus.
Forsitan inter ea
hoc quoque Carmen erit,
ereptum Bacchis, thyrsum iactantibus oestro.
Nos alio tamen ardor igni
impulit, quam quo furit icta Maenas.
Si placet, incipimus numeros sine lege solutos
spargere. Forsan
expergefacta consonabit Echo;
et quosdam incidet libris florentibus alni.

Ex quo salutavit beatam
aetheriis Puer aliger oris;
et divina replevit
virtus, obumbrantique sponsam
submisit te SPIRITUS Austro:
est MATRIS tibi noscere nomen
dulce datum: sed non ideo servare negatum
VIRGINIS. In geminum
asurgunt encomia montem.
Ipsa tuum genuisse felix
mirante Natura Parentem,
progenie prior es
posteriorque tua.
O bene, quod numquam te sibilus anguis, aut odores
fatalis afflavere pomi!
Tota venustas
intemerata sui permansit origine fontis.
Nec pestis illum polluit veneno:
nec pede sacrilego fera pessima, lividove morsum,
dente lascivae folium capellae,

nec cadentis ulla rami lapsa turbavit coma.
Formosam faciem multae explicuere puellae,
quaeque decora sua.
Nullae te facies, nullae vicere puellae -

3 Maagdelijke Dithyrambe

door de lyrische verzen, terwijl ze naar München terugkeren van hun bedevaart, gezongen in het bos.

In het jaar 1642.

We mogen niet de lof van de MEESTERES onaangeroerd
overbrengen,
hoe weinig gebruikelijk ook per slot van rekening
onze Muzen zijn.
Zie, de stralen en vlammende spiezen van de Zon
breekt gelukkig het woud
in de schaduw van de bomen.
MAAGD, bekranst met twee maal zes sterren,
zend toch hierheen naar beneden
de blinkende duiven, waarmee ge boven de wolken vliegt,
met meer blinkende hand.
Reeds zwijgen de vogelnesten;
wij echter, Broeders, horen intussen vol liederen te zijn.
Staat ons slechts toe, dat wij u NASAREENSE, in het
dichte woud
in een Maagdelijke Dithyrambe
bezingen, als u niet neerkijkt op de inspanningen van Jongens.
Wij zijn uw schare, wij tere VERZEN, want de Dichter
uit de Elzas heeft ons als uw dienaars gewijd.
Veel buit en brokstukken van de profane oudheid
heeft het nieuwe Rome gebruikt voor heilige doeleinden.
Misschien zal onder deze
ook dit lied zijn,
ontroofd aan de Bacchanten, die in razernij de thyrsus
zwaaien.
Ons echter drijft een gloed met ander vuur,
dan waarmee de extatische Maenade getroffen werd.
Als het mag, beginnen we verzen ontslagen van regel
rond te strooien. Misschien
zal de Echo wakker worden en instemmen;
en er een paar van kerven in de bloeiende schors van de es.

Sinds de gevleugelde Jongen uit de hemelse streken
u, Zalige, groette,
en de goddelijke Deugd u vervulde,
en de GEEST u neerlegde als bruid
met overschaduwende Oostenwind:
lis u de zoete naam van MOEDER gegeven te kennen,
maar niet daarom geweigerd die van MAAGD
te bewaren. Lofprijzingen rijzen op
naar de tweetoppige berg.
U bent zo gelukkig tot verbazing der Natuur
uw Vader te hebben gebaard;

u bent eerder dan uw afstammeling
en later.
O wat goed, dat u nooit het gesis van een slang, of de geur
van de fatale appel zijn toegeblazen!
Uw hele onbevlekte liefelijkheid
is gebleven in de oorsprong van zijn eigen bron.
Die heeft geen pest met vergif bezoedeld,
noch het kwaardaardige dier met schennende poot;
noch het blad dat afgebeten is door de jaloerse tand van de

quaeque decore tuo
exstingui sua dona fatetur.
Pulcra quaecumque est, tibi comparata
anus videtur Caspia.
Ut Natus Matrem, sic Mater caetera vincis,
compendium elegantiae.
Non tantum in manibus, sed in ipso Filius ore est,
emicat ex oculis,
lacte gaudioque lotis.
Iratas his vivida nubeis
discutis, in placido respirant sidera vultu.
Nam dominos famulata nutus
exspectant patientia signi:
ut, quocumque caput vertis, velut agmine facto
sponte sequantur.
Iste tuus, Generosa, vertex
natali praefertur olympo.
Hanc Astra terram, quae DEI corpus tulit,
esse suum voluere coelum.
Hic regnas, nostrisque facis commercia votis,
ac, quoties excanduit ira
a tonitru resonabilis aether;
mitibus supplex iacienda verbis
fulmina mulces.
Terrigenum sic perge Patrona
rite vocari,
sollicotisque tuas
dicere laudeis
alma fave, et blandi dispensa nominis usum.

geile geit
of enig loof heeft u vertroebeld gedwarreld van een vallende tak.
Veel meisjes hebben hun schone gezicht ontvouwd,
en elk haar eigen schoonheden.
Geen gezichten, geen meisjes overtroffen u,
en elk bekent dat bij uw schoonheid
haar eigen gaven worden uitgeblust.
En wie ook maar schoon is, zij lijkt bij u vergeleken
een Kaspische oude vrouw.
Als de Zoon de Moeder, zo overtreft ge als Moeder de rest,
samenvatting van elegantie.
Niet slechts in uw handen, maar in uw gelaat zelf is de Zoon,
hij schittert uit uw ogen
die gereinigd zijn met melk en vreugde.
Daarmee vitaal verspreidt ge de vertoornde wolken,
in uw welwillend gelaat herademen de sterren.
Want de dingen, die dienstbaar dulden, wachten
op de beheersende knik van uw teken;
om u, waarheen ge ook uw hoofd wendt, als in een optocht
te volgen.
Uw kruin zelf, Edelgeborene,
verdient de voorkeur boven uw geboortige Olympus.
De Sterren hebben gewild dat deze aarde, die het lichaam
van God droeg
hun hemel zou zijn.
Hier heerst ge, en ge zijt een tussenpersoon voor onze gebeden,

en telkens wanneer de weergalmende hemel
opbruist met toorn en donder,
bedaart ge met zoete woorden als smekelinge
de te werpen bliksems.
Volhard, om zo, Patrones der aardgeborenen,
volgens de rite genoemd te worden.
En begunstig, Almoeder, dat de bezorgden
uw lof zeggen
en dispenseer het gebruik van uw liefelijke naam.

Michel Boll
Ik heb een dialoogse fantasie
In gesprek met Henk Romijn Meijer

Henk Romijn Meijer is 57 jaar en publiceerde sinds zijn debuut-verhalen-bundel *Consternatie* in 1956 in totaal 15 romans, verhalen- en essaybundels. Tot ieders verrassing verscheen eind 1986 zijn eerste poëziebundel, *Resten van jou.* Het curieuze is dat het hier in feite Romijn Meijers debuut betreft, waarvan de uitgave 35 jaar geleden op het laatste moment stagneerde - waarna Romijn Meijer zich richtte op het schrijven van korte verhalen, de Reina Prinsen Geerligsprijs won en debuteerde. Hoewel de waardering van de literaire kritiek voor zijn werk altijd groot is geweest duurde het tot 1983 voor hij doorbrak naar een breed lezerspubliek. De roman *Mijn naam is Garrigue* (gebaseerd op een gifmoord in Frankrijk in de vorige eeuw) werd al snel een paar maal herdrukt en sindsdien verschijnen er ook herdrukken van ouder werk zoals de verhalenbundel *Onder schoolkinderen* (de neerslag van een jaar lesgeven op een middelbare school in Australië) en de korte roman *De stalmeesters* (satire op de Amsterdamse kunsthandel), die samen met de verhalenbundel *Stampende mussen* een schitterend kwartet vormen dat niet mag ontbreken op de boekenplank van een ieder die van intelligente en vaak zeer geestige literatuur houdt.

In de boeken van Henk Romijn Meijer wordt veel gepraat, als dialogenschrijver is hij onovertroffen. ‘Onderling menselijk gedrag,’ noemt schrijver Peter Roskam het in *De stalmeesters*: treiteren, ruzie maken, roddelen, ouwehoeren, schelden, redeneren - wie gewend is behalve zijn ogen ook zijn oren te gebruiken kan behalve aan bovengenoemde boeken ook aan de dikke roman *Lieve Zuster Ursula* zijn hart ophalen. Anders dan in de boeken van veel schrijvers, waarin met de beste wil van de wereld geen één stem van een andere valt te onderscheiden hebben Romijn Meijers personages veelal een eigen geluid. In wat ze zeggen, en vooral in de manier waarop ze iets zeggen, geven de personages hun karakter bloot. Wat Romijn Meijer aan buitenkant en oppervlakte laat zien van mensen en gebeurtenissen is voor een aandachtig lezer ruimschoots voldoende om erachter te komen wat er gaande is en wat er omgaat in de personages. De positie van de lezer verschilt tijdens het lezen nauwelijks van de plaats die hij in het dagelijks leven inneemt als toeschouwer. In die zin is Henk Romijn Meijer een realistisch schrijver (en niet in de zin dat hij zijn verhalen zou ‘optekenen’ uit het dagelijks leven, zoals helaas zo vaak is beweerd; zijn verhalen zijn net zo zeer geconstrueerd en ‘bedacht’ als die van iedere andere fictieschrijver). Romijn Meijer schuwt analyse en uitleg in zijn verhalen, alles en iedereen spreekt voor zichzelf. Natuurlijk loop je bij een dergelijke manier van schrijven al gauw het risico dat er over van alles heengelezen wordt, dat de schrijver de oppervlakkigheid wordt verweten waaraan de lezer zich schuldig maakt. Dat risico heeft hij genomen, en zelfs toen hij begin jaren zeventig geen uitgever meer had is hij consequent doorgegaan op zijn eigen manier.

Dat brede bekendheid zo lang is uitgebleven komt niet alleen doordat Romijn Meijers proza bepaalde kenmerken vertoont die een hoop lezers niet zo op prijs stellen, maar ook doordat het niet in zijn aard ligt zich nadrukkelijk als publieke figuur en schrijver te manifesteren, en in de afgelopen twintig jaar zijn media als televisie en weekbladen een steeds belangrijker rol gaan spelen in het ontstaan van

schrijversreputaties. Zelfs toen ik een jaar lang als bijvakstudent wekelijks een college bij Romijn Meijer volgde (tot voor kort was hij werkzaam als wetenschappelijk hoofdmedewerker aan het Engels Seminarium van de Universiteit van Amsterdam) heb ik hem niet eenmaal iets horen zeggen over zijn eigen boeken. Wie niet al wist dat hij schreef zou er ook nooit achterkomen.

Een aardige, maar wel een beetje vreemde man, dacht ik zes jaar geleden na de eerste colleges. Het introductiecollege was gepland op een warme nazomermiddag. Er verscheen een tanige, buitenlands gebruinde man die door zijn zomerse uitdossing, sandalen en rugzakje eerder de indruk maakte een lezing te zullen gaan houden over Onbespoten Voedsel en Sojabonen dan dat hij college kwam geven over Engelse literatuur. Zonder dat hij het zelf scheen te merken schakelde hij telkens halverwege een betoog van Nederlands over op Engels. Over de te behandelen literaire werken sprak hij met zo veel enthousiasme dat het haast ongepast leek, zoiets *deed* je toch niet binnen de muren van de universiteit.

Na het derde college haakten er twee dikke studentes Frans af: nou hadden we al zes uur college gehad en het woord *focalisator* was nog steeds niet gevallen, zelfs niet eens *vertelinstantie*, om nog maar te zwijgen van *ingebedde geschiedenis*, niks geen terminologie, er was geen spat wetenschap aan, het ging alleen maar over boeken, en *dat* was de bedoeling toch niet.

De week erop kwam Romijn Meijer niet opdagen - hij was het college *helemaal* vergeten, zo verontschuldigde hij zich de volgende week, hij was zo druk bezig geweest in de tuin met het africhten van zijn nieuwe honden. Zou niet nog eens gebeuren, beloofde hij, en dat klopte, want het gebeurde nog twee keer, om verschillende redenen. Achteraf kon je er wel om lachen, maar dan wel heel lang achteraf.

Verder herinner ik mij hem als één van de zeer weinigen aan de universiteit die nog wisten dat literatuur met leesplezier te maken had en dat romans en verhalen in eerste instantie *niet* worden geschreven om aan de universiteit

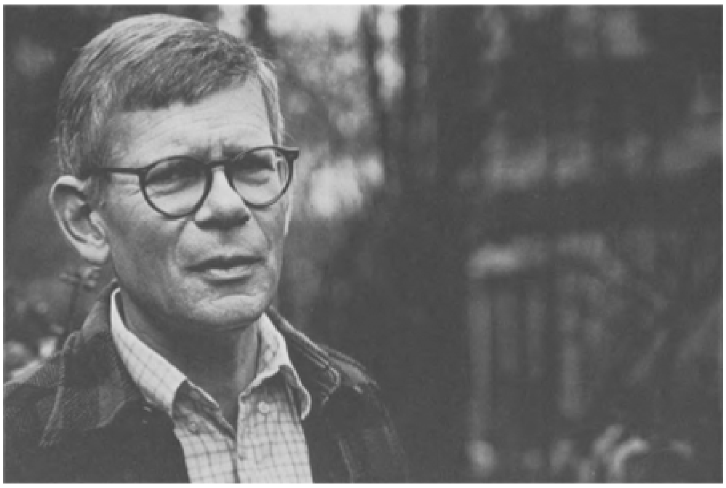
geanalyseerd te worden, maar om te worden *gelezen.*

Het interview vindt plaats in het souterrain van zijn Amsterdamse woning, dat zo laag ligt dat je door het raam aan de straatkant voortdurend allerlei intrigerende onderbenen langs ziet komen. Aan de andere kant uitzicht op een ongelooflijk grote tuin, waar met gemak zelfs twee paarden afgericht zouden kunnen worden - maar daar zullen we het maar niet meer over hebben. Aan de wanden van de huiskamer schitterende neo-realistische schilderijen waarvan ik er een aantal herken van de beschrijving in zijn roman *Lieve Zuster Ursula.* Slechts een paar boekenkasten die over de hele lengte zijn aangebracht. Beneden wel planken vol oude jazzplaten. Een antieke grammofoon, een muziekstandaard en een gitaar. Een tafel vol correspondentie.

We worden gezelschap gehouden door twee drukke honden die duidelijk doller op mensen zijn dan ik op honden. Rustig pratend geeft Henk Romijn Meijer antwoord, af en toe een hondekop wegduwend, veel opmerkingen relativerend met een zacht lachje.

Universiteit

U bent uit eigen beweging bij de universiteit weggegaan. Wat was de reden?



Henk Romijn Meijer, foto: Gerrit Serné

Het was al een poosje een smeulend verlangen, eenvoudig omdat ik het niet meer leuk vond. Ik herinner me nog dat ik in 1959 ontzettend opgewonden raakte toen ik benoemd werd. Ik dacht: dat is prachtig, je kunt je met literatuur bemoeien en in de colleges is er een wisselwerking met jongeren die je proberen aan te vallen. Je verdiende weinig toen, maar het werk was leuk en spannend. Later werd het omgekeerd: je verdiende voortdurend meer geld en tegelijk werd het steeds vervelender, vooral in de late zestiger jaren. Door het vele vergaderen werd er steeds meer een inbreuk gedaan op de tijd die je anders aan literatuur besteedde. De jaren zeventig leken wel één eindeloze vergadering. Volgens mij is er nooit iets constructiefs uit voortgekomen. Dat zullen veel mensen wel tegenspreken en dat moeten ze dan maar doen. Er waren ook veel conflicten binnen het Engels Seminarium; op een

gegeven moment was het zo erg dat ik absoluut weg wilde. Ik heb toen verlof gevraagd om naar Amerika te gaan, daar ben ik toen twee jaar *writer in residence* geweest.

Ik heb u in die tijd in een college wel eens horen verzuchten dat het u speet dat je niet meer als in oude tijden een conflict met een handgemeen kon beslechten.

O ja (lacht hard). Dat is erg mooi, ja. Dat is natuurlijk hyperbolisch, maar ik zal die kreet toen wel eens geslaakt hebben. De universiteit is namelijk een vrij laffe, draaierige gemeenschap, mensen zeggen elkaar zelden de waarheid - uitzonderingen daargelaten. Achter elkaars rug lullen ze eindeloos, maar ik ben er heel weinig duidelijke mensen tegengekomen. Uit de meesten word je geen wijs of ze nou ja of nee bedoelen.

Waar gingen die conflicten over?

Er was één heel onverkwikkelijke zaak, die jaren sleepte, en die laat ik liever rusten. Wat mijzelf betreft, er waren vooral later bijvoorbeeld mensen die er moeite mee hadden dat ik me in mijn literatuurcolleges concentreerde op de literaire werken en niet werkte met ‘begrippenapparaten’ binnen bepaalde ‘referentiekaders’ en die vonden dat het college *creative writing* dat ik gaf niet op de universiteit thuishoorde. Ik vond die wetenschappelijke pretentie die in het literatuuronderwijs steeds meer mode werd overdreven, en dat werd me niet in dank afgenomen. En er was een hoop soesa dat ik in de zomermaanden in mijn huis in Frankrijk zat. Ik sloot me daar echt op om te werken. Dan had ik correctiewerk mee, scripties en essays, maar dat telde niet. Toen de zachte sector in de universiteit aan de macht kwam kon dat opeens niet meer, thuis werken. Voor alles was van belang dat je bereikbaar was, en dat was je dan voor die anderhalve student die veel te laat was met zijn werk en in de zomermaanden iets van je wilde. Terwijl de professor die mij indertijd aanstelde er min of meer op stond dat je je een paar dagen in de week niet liet zien omdat je je met literatuur, je vak, bezig moest houden en niet met bijzaken.

De meeste van die conflicten zijn op den duur min of meer opgelost. Al bleven er wat meningsverschillen, ik ben er toch zonder ruzie weggegaan. Dat blijkt ook wel, want ik geef er op het moment een gastcollege Modernisme. In het kader van de bezuinigingen hebben ze de wetenschappelijke ambtenaren van boven de 55, de categorie die het duurste is, aangeboden vrijwillig vervroegd op wachtgeld te gaan en dat leek me ideaal, ik kan nu gaan en staan waar ik wil.

U verblijft nu een flink deel van het jaar in Frankrijk. Is dat ook een soort rancuneuze emigratie, zoals bijvoorbeeld W.F. Hermans?

Ik ben helemaal niet Hermansachtig anti-Nederlands, oh nee.

U hebt altijd een beroep gehad naast het schrijven.

Je louter en alleen als schrijver vestigen, dat deed je in mijn tijd niet zomaar. Toen ik voor het eerst iets publiceerde in 1954 studeerde ik nog. En na die studie merkte ik overigens dat het niet bevredigde om niets anders te doen dan schrijven.

In Een blauwe golf aan de kust *staat: jazzmusicus is het enige baantje dat me ooit leuk heeft geleken. En ook uit andere opmerkingen proef ik dat het docentschap niet bepaald een roeping is geweest, dat u het eigenlijk een vervelend vak vond.*

Ja, maar het verlangen om jazzmusicus te worden is natuurlijk nog iets heel anders dan jazzmusicus *zijn.* Ik weet dat het in veel opzichten een rotbaan is en dat je veel beter docent kunt zijn. En ik had geen hekel aan college geven, meestal niet tenminste. Ik heb er zelf ook veel van geleerd. Ik denk dat ik het hebben van een baan over het algemeen niet geweldig vind, hoewel, werkloos zijn is natuurlijk veel erger. Ik ben min of meer vanzelf het onderwijs binnengegleden, het was geen bewuste keuze. Ik ben in het algemeen vrij sceptisch over de vrije keuze van mensen. Je hoort mensen zo vaak zeggen: ik was voor de keuze gesteld en ik heb die en die keuze gemaakt. Terwijl in feite de keuze al voor je gemaakt was, gewoon door de persoon die je bent, alleen dringt het nu pas tot je door.

Schrijven is de bezigheid waaraan ik altijd de meeste bevrediging heb ontleend. Ik heb al vanaf m'n zeventiende jaar gepubliceerd. Begin jaren zeventig was ik

helemaal niet in trek, men wilde heel andere boeken, ik had een tijdlang zelfs geen uitgever. Uit het feit dat ik toen toch keihard ben doorgegaan leid ik af dat het me meer voldoening geeft dan wat dan ook. Het is een neiging die ik altijd heb gehad, vanaf heel jong al.

Poëzie

In het juryrapport van de Reina Prinsen Geerligsprijs 1954 stond dat hij 'het oefenen, 't voorzichtige of ontstuimige testen reeds geruime tijd achter zich moet hebben gelaten'. En dat uw eerste verhalen getuigden van 'een grote stilistische ervaring en discipline'. Waren die verhalen inderdaad na lang ploeteren tot stand gekomen?

Ik schreef in die jaren ontzettend veel, maar vreemd genoeg geen verhalen maar gedichten, wel vier per dag. De kwaliteit ervan - er was ook veel rotzooi bij - was denk ik van minder belang dan het feit dat ik het deed. Vestdijk heeft daar iets over gezegd, dat hij poëzie een goede leerschool vond voor proza. De ervaringen die ik opdeed met het schrijven van gedichten, oefeningen in beknopt taalgebruik, die heb ik gebruikt bij het schrijven van verhalen. Verder was aan het schrijven van deze eerste verhalen totaal geen oefening vooraf gegaan. En zodra ik dit zeg besef ik dat dit ook weer niet waar is, want op school schreef ik al veel verhalen en lange liefdesbrieven waarvan ik natuurlijk ook wel het een en ander heb geleerd.

U bent vrij abrupt opgehouden met poëzie en verder gegaan met het schrijven van verhalen. Hoe kwam dat?

De tijd waarin ik poëzie schreef, begin jaren vijftig, was volkomen onontvankelijk voor dat soort poëzie. Het was de tijd van de Vijftigers. Tijdschriften en uitgevers waren alleen maar geïnteresseerd in experimentele poëzie. Die experimentelen veroorzaakten een stortvloed, mensen als Lucebert veroverden de markt met bijzonder handige en spectaculaire middelen en maaiden alles weg wat in hun buurt kwam. Als er een hoofdletter in een gedicht voorkwam was het al afgekeurd, bij wijze van spreken. Toen ben ik een beetje improviseerderig verhalen gaan schrijven en die stuurde ik naar Maatstaf en dat sloeg meteen aan, met een verzoek om meer, dat ging erg makkelijk. M'n energie om iets met poëzie te doen verdween toen. Het tijdsbestel heeft zo z'n invloed, de minimale aanmoediging en respons die je toch nodig hebt ontbraken. Ik had een afgeronde poëziebundel liggen maar de uitgave daarvan is op het laatst niet doorgegaan. Uiteindelijk is die bundel *Resten van jou* nu toch verschenen pas geleden, door een toeval min of meer. Kees Helsloot, die een handpers heeft, vroeg of hij van één van die oude gedichten een plano mocht drukken. Vervolgens raakte de redactie van Optima geïnteresseerd en vroeg me om meer gedichten. Ik vond het een leuk idee dat er jongeren waren die er belang-

stelling voor hadden. Joost Nijsen heeft *Resten van jou* nu uitgegeven. Je moet natuurlijk niet vergeten dat die gedichten vijfendertig jaar geleden zijn geschreven, nog vóór ik als verhalenschrijver begon. Ik lees ze nu toch min of meer als een vreemde, ik weet niet welke associatie ik had toen ik ze schreef.

De eenzaamheid speelt er een grote rol in. Er komen weinig mensen in de gedichten voor en die weinige zijn vaak afschrikwekkend. Degene die de gedichten schrijft staat eigenlijk niet in de mensenwereld, maar door nauwkeurig te kijken naar een fenomeen in de natuur, naar iets dat buiten je staat, kun je natuurlijk ook jezelf vinden.

Of kijken naar iets uit je jeugd, zoals in Het zwemfeest.

Ja. Dat is een herinnering van angst voor de grote wereld. Na het afzwemmen werd ik als klein kind zonder waarschuwing gefotografeerd met een enorm felle magnesium lichtflits. Ik ben nog steeds als de dood voor flitslicht en ook voor alles wat ontploft en knalt. *Het zwemfeest* laat zien hoe je de wereld als een chaos ondergaat, iets waar je niets van begrijpt. Dat heb ik nog vaak, dat gevoel, hoewel ik ook wel eens iets wél begrijp hoor.

Mijn naam is Garrigue

In Literair Moment *(een bijlage bij een speciale herdruk van* Mijn naam is Garrigue*) las ik: 'Ik schrijf vanuit een voortdurende verbazing, een voortdurend ongeloof dat de mensen zijn zoals ze zijn.'*

Ja, zeker. Ik ben bijvoorbeeld vaak geshockeerd over hoe weinig loyaal mensen zijn van wie je andere dingen had verwacht. Dan had ik maar niet zo stom moeten zijn loyaliteit te verwachten, natuurlijk. Het kan me nou niet zoveel meer schelen, maar er is altijd nog een hoop dat je verwachtingen van mensen toch uitkomen. In het geval van Garrigue ook sta ik toch met zeer veel verbazing te kijken hoe mensen elkaar kunnen mollen, ook al heb ik het zelf geschreven en laat ik ze zelf alles doen.

Uw verhaalstof haalt u meestal uit uw directe omgeving.

Ja, behalve in het geval van *Mijn naam is Garrigue* dan natuurlijk. Wat niet zeggen wil dat ik gebeurtenissen opteken uit de realiteit, wat wel gesuggereerd is. Daar kan ik erg pissig over worden. Het is fantasie op basis van een realiteit. De verhouding werkelijkheid-fantasie verschilt ook per boek. Een boek als *De stalmeesters* is grotendeels verzonnen, al zou je het misschien niet zeggen, en *Mijn naam is Garrigue* is gebaseerd op historische feiten.

In uw inleiding bij Mijn naam is Garrigue *legt u daar ook verantwoording over af. U vertelt dan dat het boek gebaseerd is op 1200 handbeschreven foliovellen met getuigenverklaringen van een rechtszaak over een moord, honderd jaar geleden gepleegd in een Frans dorpje. Het merkwaardige van zo'n inleiding is dat een hoop lezers het herkennen als een literaire conventie in de trant van 'manuscript in een fles gevonden' - dus toch een verzonnen verhaal.*

Zoiets zit erin, ja. Het zou natuurlijk een aardige primeur voor je zijn als ik nu zou vertellen dat ik inderdaad alles heb verzonnen, maar dan zou dat juist niet waar zijn.

Het was een geschiedenis waar nog wel eens over gepraat werd in de streek in Frankrijk waar ons huis staat. Tijdens een etentje van plaatselijke historici bracht iemand ter sprake dat zij een doos bezat met de getuigenverklaringen van de rechtszaak. Onvolledig weliswaar, want er waren indertijd twee advocaten bij betrokken, en van maar één zijn de papieren bewaard gebleven. Die vrouw gaf me dat te leen en zei erbij: 'Niemand laten zien hoor!' Ik raakte geïnteresseerd, op een gegeven moment kreeg ik het idee: dit is mijn verhaal, daar moet ik iets mee doen. ik heb het ook nooit aan iemand laten zien, maar ik heb er wel in het geheim een fotokopie van gemaakt. Mijn vrouw heeft de handschriften ontcijferd en vervolgens ben ik zó gaan lezen dat ik het min of meer uit m'n hoofd kende. Ik heb drie jaar aan het boek gewerkt, dat wil zeggen bij buien, niet aan één stuk door, ik heb telkens andere versies geschreven. De eerste vorm begon op het punt dat nu midden in het boek is, als Garrigue tijdens het arrestantenvervoer in het water springt en probeert te ontsnappen. Daarvoor was een ingewikkelde structuur van flashbacks nodig. Die versie beviel me uiteindelijk toch niet. In Amerika, waar ik *writer in residence* was, heb ik een nieuwe, chronologische, versie gemaakt, waarvan ik ten slotte dacht dat hij bijna klaar was. 's Zomers in Frankrijk ben ik toen gaan reviseren en na een bladzij of twintig verveelde het me zo dat ik helemaal opnieuw ben begonnen, maar nu zonder een blik te werpen op die oorspronkelijke getuigenverklaringen, want die begonnen me te hinderen. En in die versie is er nog van alles gebeurd, hoofdstukken zijn verschoven, soms is een hoofdstuk twee hoofdstukken geworden en dergelijke, en in die versie zijn de figuren eigenlijk pas geworden tot wat ze zijn in het boek, zodat er van de oorspronkelijke getuigenverklaringen weinig meer overbleef dan een opeenvolging van de gebeurtenissen. De toon en de manier van praten, de vaak zo bizarre logica van die mensen, dat is voornamelijk van mij. Ik heb de karakters van de hoofdrolspelers uitgebouwd en gevormd, en een aantal figuren er omheen zijn helemaal verzonnen.

De rechtszaak eindigt in een zeer onvolledig vonnis, er blijft van alles onopgehelderd.

Zo is het in werkelijkheid ook gegaan. Ik heb het zo gelaten. Ik had het boek ook als een thriller af kunnen ronden met een echte rigoureuze oplossing, maar dat is dan een vereenvoudiging, daarmee doe je de werkelijkheid geweld aan, en dat zou ik mezelf in dit geval heel kwalijk hebben genomen. Dan zou een menselijk aspect verdwijnen ten koste van een thrillerachtige spanning. Het is duidelijk dat de rechter het één en ander verdoezeld heeft en dat er meer schuldigen waren. Er blijft veel onopgelost hangen, en ik heb die dingen zelf niet willen lossen. Nu ebt de zaak weg, dat is menselijker en mooier.

Het boek staat vol schitterende roddel en leugens, vrienden en buren lappen elkaar erbij zonder met hun ogen te knipperen, met als onbetwist hoogtepunt mevrouw Espitalier.

Ja, aan haar heb ik zelf ook enorm veel plezier beleefd. Ik vind het zelf prachtig om mensen ruzie te horen maken of zichzelf te horen verklaren of ze te horen redeneren. Dan zeggen ze *en dus*, en dan volgt er een of andere onnavolg-

bare gedachtensprong.

Henk Romijn Meijer, foto: Gerrit Serné

Maar wat me erg stoort is als een criticus, zoals bij *Mijn naam is Garrigue* is gebeurd, de personages omschrijft als een stel aterlingen, leeghoofden en loeders, enzovoort. Dan denk ik: jongen, waar bemoei je je mee, wat heb je weinig mensen gezien, denk je nou echt dat de mensen waar jij mee verkeert zoveel beter zijn? Die hebben alleen andere methodes en een andere taal, dat is alles. Ik kijk zelf absoluut niet op die mensen, mijn personages, neer. Het zijn gewone mensen die door de omstandigheden gemaakt zijn tot wat ze zijn, en die omstandigheden zijn vaak verschrikkelijk, het is de hardheid van de sociale situatie. Voor mij vertegenwoordigen ze iets heel essentieels. Ze staan zoveel dichter bij het leven dan wij, ze weten dat de dood een realiteit is, ze zijn taai en hard, en ook in hun vechten zijn ze hard. Ik bedoel niet dat ik het aardige mensen vind, maar wat doet dat ertoe? Ik kijk *niet* op ze neer. Als ik werkelijk op ze neerkeek dan zou ik ze helemaal niet belangrijk genoeg vinden om over ze te schrijven, echt.

Hoewel uw uitgangspunt in Mijn naam is Garrigue *objectief is, u weet immers ook niet wie de schuldige is, valt het me op dat u dokter Garrigue, één van de verdachten van de moord op zijn vader, met nogal veel sympathie beschrijft.*

Ik laat een beetje in het midden of hij medeschuldig is, de lezer mag daar zelf zijn gedachten over laten gaan, maar ook als hij het is dan gelden er heel sterke verzachtende omstandigheden. Vergeet niet dat die vader een onmogelijke tiran is. Het hoogste ideaal van vader Garrigue is dat zijn zoon dokter wordt. Hij zorgt ervoor dat de zoon in Parijs over veel geld kan beschikken en een echt studentenleven kan leiden. Dan komt hij als dokter terug uit Parijs en dan moet hij opeens weer gehoorzaam zijn. Zijn vader vertrouwt hem niet. Hij laat zich tenslotte toch liever door kwakzalvers behandelen, en probeert zijn zoon weer als een boerenjongen te behandelen. Bovendien beschuldigt hij zijn zoon ervan dat hij verantwoordelijk is voor de dood van zijn broer en van nog veel meer.

U lijkt zich - voor een deel - met de jonge Garrigue te identificeren. Het lijkt erop of het vader-zoon thema, dat op een onnadrukkelijke manier door het hele boek zit geweven, u eigenlijk meer interesseerde dan de moordkwestie.

Mijn eigen vader was een ontzettend dominerende man, waar ik vroeger voornamelijk bang voor was, al was het helemaal zijn bedoeling niet om mij bang te maken. Aan zijn eigen arme en moeilijke jeugd ontleende hij de puriteinse strengheid waarmee hij ons opvoedde. Wat ik in deze affaire herkende was dat irrationele conflict tussen vader en zoon: bedoelingen die volslagen langs elkaar heen gaan. Goede bedoelingen werken zo zelden. Een vader kan niet verwachten dat een zoon hem begrijpt, een zoon heeft wel andere dingen aan zijn hoofd.

Mijn vader was een stugge man, net als vader Garrigue dat was. Hij had altijd het beste met ons voor, maar hij kon mij nooit iets direct zeggen, hij was een man die mij alleen maar dirigeerde en die ik dan ook pas veel later, in m'n herinnering, ben gaan waarderen. Op het moment zelf, toen ik scholier was, was het voor mij alleen maar lastig en vervelend. Ik was erg wild op school, vooral in het begin wilde ik helemaal niet werken. Later denk je: maar hij had toch wel het lef om zich onpopulair te maken bij mij, wat

voor een ouder ten slotte toch een moedig iets is.

Is er misschien nog een parallel met Garrigue, erkende uw vader u niet als schrijver?

Dat is heel ambigu geweest, pas vrij recent ben ik er achtergekomen dat hij er eigenlijk heel trots op was. Naar aanleiding van een verhaal in *Bang Weer* over mijn vader heb ik wat brieven gekregen van oud-leerlingen van mijn vader, waaruit bleek dat hij wel degelijk trots was.

Nou, wacht eens, één keer heeft hij wel iets gezegd en dat was toen hij in Groningen in het ziekenhuis lag omdat zijn pacemaker niet meer werkte. Toen zei hij heel nadrukkelijk over 'Duivels oorkussen', dat in een ziekenhuis speelt: 'Ik vond het een *uitstekend* verhaal.' Wat een overwinning moet dat voor hem zijn geweest! Tot zo'n bekentenis was hij blijkbaar alleen in staat wanneer zijn hartslag tot minder dan de helft was teruggevallen.

Ik kwam een anonieme recensie tegen uit 1975 en daar staat in: '"Beter dan Vestdijk", zei de heer Meijer een jaar of 15 geleden tegen ons op de Zwolse hoofdactecursus toen hij tijdens de lessen Nederlands zijdelings te spreken kwam over de boeken van zijn zoon!' enzovoort.

Jezus Christus! Ik ben blij dat ik daar niet bij ben geweest! Die recensie ken ik helemaal niet. Hoe is het mogelijk zeg.

Het Kwartet

Door het succes van Mijn naam is Garrigue, *dat enkele herdrukken beleefde, werd ook eerder werk weer herdrukt, zoals de (muziek)roman* Het Kwartet, *over vier musicerende jongeren en hun onderlinge verhoudingen. Hans, de hoofdpersoon en gemodelleerd naar de schrijver, kampt voortdurend met een pijnlijke arm en nek van het vioolspelen. Door* Het Kwartet *realiseerde ik me voor het eerst hoe fysiek musiceren is.*

O ja, vreselijk. Ik heb nog altijd last van die vioolarm, terwijl ik toch al heel lang geleden met vioolspelen ben opgehouden. Elk orkest zit vol met mensen die last van zoiets hebben. Het is heel zwaar werk, musiceren. Je hebt natuurlijk ook wel mensen die van nature zo ontspannen zijn dat ze nooit last hebben, maar voor de meesten geldt dat niet. En vergeet niet dat elk instrument een bijbehorend ongemak heeft: trompettisten hebben een gespleten lip, klarinettisten een gespleten onderlip en dubbel riet is helemaal een bezoeking. Je hebt allerlei beroemde gevallen: Louis Armstrong speelde z'n hele leven met een gespleten lip, het bloed liep soms van z'n gezicht. En gitaar en bas, het zijn allemaal grote grepen en onnatuurlijke houdingen. Ik heb altijd veel voor muziek gevoeld. Een tijdlang speelde ik heel fanatiek viool en later veel gitaar. Het lijkt soms of dat muzikaal gevoel ook een rol speelt op de momenten dat ik me bezighoud met literatuur. Ik merk soms dat ik me stoor aan aritmisch schrijven, aan een zin die niet vloeiend loopt, een ritme dat ontbreekt. En bij het schrijven van dialogen is een bepaald ritmegevoel onontbeerlijk.

Ik had mazzel met *Het Kwartet*, zo'n strijkkwartet is een heel ingewikkeld wereldje, een microkosmosje waarin van alles gebeurt. Ik zat zelf in een strijkkwartet en kreeg

zo de metafoor die je nodig hebt voor zo'n roman precies aangereikt. Hans is een buitenbeentje in *Het Kwartet*, hij voelt niet goed aan wat zich afspeelt, hij komt er heel veel later pas achter.

Die buitenstaanderfiguur komt ook in andere boeken voor zoals Bon Voyage, Napoléon *en* Stampende Mussen.

Ik denk dat het iets persoonlijks is. Ik ben eigenlijk een *loner*, ik heb niet zo gek veel gezelschap nodig, dat is altijd al zo geweest. En ik denk dat ik aan dat persoonlijke de vorm ontleen. Het buitenstaander zijn heeft voor mij ook met het schrijven te maken: hoezeer je ook bij iets betrokken bent, je blijft toch altijd observeren.

In bepaalde gevallen is die buitenstaanderfiguur nauwelijks meer dan een camera-oog dat registreert, over die figuur zelf kom je weinig te weten. Hij heeft veel oog en oor voor de relatieproblemen en het (komische) geruzie om hem heen, maar over zijn eigen relaties horen we niets. Net zoals we ook over de schrijver Henk Romijn Meijer niet veel te weten komen door zijn boeken, en zelfs niet in interviews. Ik vind dat een verademing, maar misschien is het ook wel één van de redenen waarom een grote populariteit is uitgebleven.

Henk Romijn Meijer, foto: Gerrit Serné

Volgens mij is dat vooral bij het Nederlandse volk een dringend verlangen. Een Nederlander schijnt altijd te vinden dat hij de auteur moet kennen. Ik vind niet dat ik daar aan toe hoef te geven. Ik lees zelf graag bekentenisliteratuur, maar heb geen behoefte het te schrijven. Het zou volkomen tegen mijn natuur zijn om dat te doen. En ik heb ook geen enkele behoefte om mijn persoonlijke leven aan

Bibeb aan te bieden. Ook in mijn boeken zou ik niet mijn eigen relatieproblemen aansnijden, als ik ze al had. Het is jammer dat zoiets zelden positief gewaardeerd wordt.

Net zo goed als ik na *Consternatie* zelden nog jeugdverhalen heb geschreven. Er zijn al zo veelboeken over gevoelige en onbegrepen jongetjes. Ik wil er geen kwaad woord over zeggen maar ik had er ook zo wel acht kunnen schrijven over m'n jeugd. Maar er zijn zoveel andere dingen die me meer interesseren. Ik wil het schrijven juist gebruiken om van die jeugd weg te komen. Ik schrijf veel liever een exotisch boek als *Lieve Zuster Ursula*-dat was voor mij een soort afscheid van domineesland. Ik heb die jeugd als erg restrictief ervaren en niet zozeer als hel. Dat christelijk zijn dat viel wel mee, wij waren Hervormd en dat is iets heel anders dan de zwartekousenkerk zoals bijvoorbeeld in *De jacobsladder* van Maarten 't Hart beschreven wordt. Dat ontzettend zware ken ik niet, Hervormd zijn is gewoon een beetje vervelend, een burgerlijk-zondagmorgen-koffie-na-de-kerk-gedoetje. Ik hoef dat niet zo precies te analyseren, ik weet dat nu wel. Maar waar ter wereld je ook bent, als je met vier Nederlanders bij elkaar komt te zitten begint er altijd wel één te ouwehoeren over hoe verschrikkelijk zijn gereformeerde jeugd wel is geweest, stomvervelend is dat.

Ik heb een heel duidelijk idee over m'n vader en moeder en ik kan ze van alles verwijten, maar op een gegeven moment in je leven moet je ook denken: ja maar was het wel zo'n feest om iemand als ik als zoon te hebben? Dat is iets waar bepaalde mensen nooit toe schijnen te komen.

Schrijven

Na het debuut viel er meteen een gat van vijf jaar, kwam het debuut te vroeg?

De eerste verhalen heb ik geschreven terwijl ik Engels studeerde. Na mijn debuut heb ik eerst een tijd keihard gewerkt om af te studeren en heb ik een verkeersongeluk gehad waar ik met revalidatie en al toch wel een jaar mee kwijt ben geweest. Ik ben getrouwd en heb vervolgens een paar jaar in Australië gewoond. Daar heb ik lesgegeven en de roman *Het Kwartet* geschreven. En daar vóór, zo schiet me nu opeens te binnen, zat nog een vrij dikke roman, over mijn studententijd. Die roman was gewoon niet goed, en ik ben blij dat hij nooit is uitgekomen, dat was zo'n typisch eerste roman. Ik heb er wel een hoop van geleerd. Ik ben in die vijf jaar dus vrijwel constant bezig geweest.

Is of was het schrijven voor u een obsessie?

Ik vind obsessie een beetje romantisch, opschepperig, woord, maar ik heb het wel altijd meer gedaan dat wat dan ook.

Tussen *Lieve Zuster Ursula* en *Bang Weer* viel weer een gat van vijf jaar. Dat was een tijd waarin niemand meer een boek van me wilde uitgeven, begin jaren zeventig, toen de wereld zich vooral op de klankgolven van de popmuziek liet meeslepen. Mijn boeken verkochten slecht. *Lieve Zuster Ursula* werd geweigerd door de Arbeiderspers waar degeen waar ik contact mee had door een auto-ongeluk om het leven kwam. Adriaan Morriën las het boek in manuscript. Hij vond het erg goed en bracht het bij de Bezige Bij en daar gingen ze er geweldig lang over nadenken. Toen

Van Oorschot hoorde van het bestaan van het manuscript heeft hij me spontaan aangeboden om het uit te geven. Hij heeft woord gehouden, maar de verkoop viel zo tegen dat hij *Bang Weer* daarna niet wilde doen. Hij voorspelde een verkoop van 4 à 500 exemplaren. Toen heeft *Bang Weer* gezworven van de ene uitgever naar de andere en dat was een heel vervelende tijd. Ten slotte kon Van Oorschot het toch niet aanzien dat een boek dat hij waarderen kon niet uitgegeven werd en toen heeft hij het teruggenomen en alsnog uitgegeven. En toen viel de verkoop opeens erg mee en de kritiek was lovend. Ik denk niet dat er erg veel te voorspellen valt bij dit soort zaken. Het is natuurlijk een kwestie van mode, maar wie weet precies hoe de mode zich gaat gedragen? Aan mijn schrijven is niets veranderd en ik ben nog steeds blij dat ik toen niet heb geprobeerd om met die mode mee te gaan. Ik ben tijdens dat 'gat' gewoon blijven schrijven zoals het me zelf het beste leek en nu worden mijn boeken gewoon weer verkocht, beter dan ooit zelfs. Het zijn geen bestsellers, maar dat verlang ik ook helemaal niet.

Werkt u snel of gaat het schrijven gepaard met tobben en zuchten?
In *Literair Moment* heb ik geschreven dat als je iets wilt schrijven je tijd zal moeten stelen. De maatschappij waarin je leeft vraagt niet echt om literatuur, ze gunnen je de tijd niet. Je moet je er echt aan onttrekken, je afsluiten. Thuis schrijf ik bijna nooit, daar heb ik nog een andere ruimte voor, weg van de telefoon en straatrumoer. Ik schrijf vrij snel, maar laat het dan heel lang liggen. Zeg maar een jaar - zo ging het tot voor kort tenminste, toen ik nog een baan had - tot de volgende zomervakantie. De ene vakantie klad, de volgende het net. Die eindeloze zelfkastijding van het schrijven zoals je die bij Van het Reve aantreft ken ik niet, ik geloof dat ik er dan liever mee op zou houden.

Ik maak heel weinig aantekeningen, houd geen dagboek bij. Vóór ik begin ben ik al snel een heel eind op weg in m'n hoofd. De eerste versie schrijf ik snel en in één ruk door. Omdat ik ervan uitga dat het begin toch niks is schrijf ik door en ga ik niet proberen om alles precies goed te krijgen. Als ik aan het begin al moet gaan zitten knoeien raak ik gedeprimeerd, verbeteren komt achteraf wel. Meestal schrijf ik zo'n vier versies van een verhaal, soms zelfs meer. Er zijn natuurlijk allerlei kanten aan het schrijven die niet leuk zijn, ik heb bijvoorbeeld vreselijke last van schrijfkramp in m'n arm en m'n schouders - maar het resultaat is heel bevredigend. Je hebt iets gemaakt dat het beste is dat je te bieden hebt, en dat blijft. Howard Nemerov zegt het heel aardig: *to get something right at last*, om iets precies te krijgen zoals je het hebben wilt. De inspanning heb ik er dan graag voor over.

Plot

Het verhaal 'East Coker' (uit Bang Weer*; een echtpaar logeert bij een Engelse familie, een jong gezin, waarin onderhuids van alles aan de hand is en de moeder psychisch labiel) vind ik één van uw allermooiste verhalen en het heeft een hoop eigenschappen die karakteristiek zijn voor vrijwel uw*

hele oeuvre. Mede door dergelijke eigenschappen wordt uw werk door een nog steeds groeiende groep lezers gewaardeerd maar door een nog veel grotere groep afgewezen of genegeerd. Daarom lijkt het me aardig als u een paar van die karakteristieken toe wilt lichten. Wat gaf de eerste aanzet tot het schrijven van een verhaal als East Coker?

Op een gegeven moment begint een bepaalde gebeurtenis uit je leven in je te rommelen, dan wil je er iets mee doen. Dat is meestal jaren nadat het gebeurd is, iets waarvan je langzaam beseft dat je er sterk emotioneel bij betrokken was. Op het moment dat je het meemaakte had je wel wat anders te doen dan te denken: dit ga ik schrijven.

Aan veel van uw verhalen ontbreken een duidelijk begin en einde, er is geen sprake van een plot.

Dat is waarschijnlijk toch omdat ik in de literatuur de verhalen zonder plot toch de mooiste vind. Dat ontbreken heeft op veel weerstand gestuit, of op een gebrek aan aandacht, wat nog erger is, want je kunt je niet verdedigen tegen totale onverschilligheid.

In een verhaal als ‘East Coker’, dat een min of meer uitzichtloze toestand beschrijft, zou ik een plot opvatten als een belediging van het leven dat je beschrijft. Een afronding zou er niet bij passen.

Toch lijkt de behoefte aan een plot voor veel lezers dringend te zijn.

In eerste instantie is dat een kwestie van geconditioneerd lezen. Als ze een roman lezen verwachten ze een plot en als het niet komt weten ze niet wat er aan de hand is. Ik heb studenten meegemaakt die van een plotloos verhaal van Joyce niet begrepen waarom het nu afgelopen was, er was niemand doodgevallen, niemand trouwde, wat nu? Maar daarnaast denk ik dat een plot ook beantwoordt aan de behoefte van de mens om iets afgeronds te hebben binnen een leven waarin eigenlijk niets afgeronds is. Het leven is eigenlijk een verzameling *loose ends.* In de toneeltraditie hebben plots ook altijd een belangrijke rol gespeeld. In de Griekse tragedies heb je dan dat de toeschouwers naar een katharsis worden gevoerd, een oplossing van de spanning. Het plot heeft dus zeker bestaansrecht. Maar ik ben nu eenmaal iemand die meer bevredigd is door de afwezigheid van een plot. In ‘East Coker’ wordt voor de lezer de spanning natuurlijk ook opgelost, maar op een andere manier. Hij wordt als het ware bij die mensen, die figuren, weggehaald, waardoor afstand wordt geschapen. En als ik al een plot gebruik, zoals in mijn roman *Lieve Zuster Ursula*, dan is het er één die voortdurend misloopt en waarvan de afronding wordt uitgesteld. Dat ligt voor mij dichter bij de werkelijkheid dan een plot die alles afrondt.

Is uw afkeer van afgeronde verhalen misschien ook de reden dat het verhaal ‘Requiem’, volgens velen het sterkste verhaal uit uw debuut Consternatie, later niet herdrukt is?

Ja, het einde is precies hetgeen waar ik over viel. (Het sterven van een oude man krijgt een parallel in het sterven van zijn kanarie, MB) En het gekke is juist - dat klopt weer met Van het Reve's theorie dat je bepaalde dingen gewoon niet *kunt* vertellen - dat dat nou juist letterlijk precies zo gebeurd is. Later vond ik het einde

te fraai sluitend en heb ik besloten het niet in *Tweede Druk* op te nemen. Vreemd is dat, nu je het zegt, dat zou toch door een kleine ingreep te veranderen zijn geweest.

Dialoog

Een andere karakteristiek is dat u in veel verhalen met de deur in huis valt, het verhaal is al bezig als de lezer begint te lezen.

Dat is bewust, dat heeft te maken met hoe ik het leven onderga. Dat is iets dat me erg aantrekt, een verhaal dat ogenschijnlijk zomaar begint en waar je langzaamaan een patroon in ontdekt. Mijn ervaring is dat je dingen ook zo meemaakt, dingen waarbij je betrokken raakt dat die eerst als een chaos op je afkomen waar je je aanvankelijk in verloren voelt. Het is misschien te vergelijken met als je voor het eerst aankomt in een vreemde stad, de veelheid van indrukken die je ondergaat. Je *herkent* eigenlijk alleen: wat je niet kende zie je niet of het brengt je alleen in verwarring. Als je dat niet vastlegt laat je iets weg wat heel essentieel is.

Er komt heel veel dialoog in uw verhalen voor, u gebruikt geen alwetende verteller en geeft nooit van meer dan één personage de gedachten weer. U lijkt in principe de lezer niet méér informatie te gunnen dan de mensen die in het verhaal rondlopen.

Precies, zo zou ik het zelf ook formuleren. Dat is - alweer - het soort verhaal waar ik zelf het meest van houd. Hoe vaak tref je niet in boeken dat de schrijver als een soort superanalyticus de dialoog uitlegt. Dan denk ik als lezer: laat me met rust, dat kan ik zelf wel. IK vind het veel mooier om een gesprek zo neer te zetten dat het karakteristiek is voor die figuur, maar dat je het verder openlaat.

Is het misschien ook omdat u als schrijver niet de pretentie wilt hebben alles van de personages te kunnen duiden omdat je in het dagelijks leven ook niet in iemands hoofd kunt kijken?

Ja, dat zit er ook wel bij, een soort bescheidenheid over de kenbaarheid van de mens, dat ik inderdaad niet de pretentie wil hebben iemand helemaal te kunnen begrijpen. Er blijft ook altijd een marge van: wat weet ik er eigenlijk van?

De dialoog neemt een heel centrale plaats in uw werk in.

Dat is zo. Ik heb niet alleen een goed geheugen voor dialoog, ik heb ook een ‘dialoogse fantasie’. Ik ga altijd uit van mensen, een model, niet van een idee. Zodra ik ze gehoord of gezien heb gaan ze praten in m'n hoofd. Ze vertellen mij als het ware wie ze zijn. Dat is tenslotte wat mensen de hele dag doen, ‘ik ben die en die’ vertellen ze voortdurend op een ingewikkelde manier. Die personen gaan voor mij leven in de manier waarop ze spreken, ieder op hun eigen, karakteristieke manier. Ik raak geobsedeerd door die mensen op de momenten dat ik niet schrijf. Al schrijvende leer ik die mensen steeds beter kennen en wordt hun spraak natuurlijker.

Ik zie het leven soms als één grote brij mensen die tegen elkaar inpraten, met een logica die intern volledig klopt,

alleen klopt die meestal niet op de logica van de ander. *The hardest thing in life is to get your meaning across*, zegt Howard Nemerov en daar ben ik het mee eens. Iemand zegt: ‘Ik voel me niet lekker en ik heb pijn in mijn rug,’ en een ander zegt dan: ‘Ja, en ik had gisteren ook zo'n pijn in m'n rug.’ En dat is dan een gesprek.

Ik hou er erg van naar gesprekken te luisteren. Soms als je op een handig punt in een café zit kun je drie gesprekken door elkaar heen horen - zonder dat je nou precies kunt verstaan waar die gesprekken over gaan. Dat vind ik heel mooi. Dat gepraat heeft voor mij dan een sterk symbolische kracht, zoiets van: ja, zo leven mensen samen.

Mijn oren zijn veel beter ontwikkeld dan mijn ogen. Als ik beschrijf wat ergens te zien was dan moet ik er vaak even gaan kijken hoe het ook alweer precies uitzag.

Waarom hebt u nooit toneelstukken geschreven?

Ik heb erg weinig contacten in de theaterwereld, het is een erg egocentrisch wereldje, ik heb het idee dat ze toch liever hun eigen stukken spelen. Daarbij komt dat mijn dialogen ook geen echte toneeldialogen zijn, bij mij zitten gebaren en stembuigingen al gecalculeerd in de woorden, terwijl een toneeltekst veel eenvoudiger is. Als je van een indrukwekkend toneelstuk als *U bent mijn moeder* van Joop Admiraal het tekstboekje leest denk je: is dat nou alles? Het is een heel ander genre!

Realisme

In de Moderne Encyclopedie van de Wereldliteratuur *staat over Henk Romijn Meijer: ‘Van het Hollands neorealisme (Van Keulen, Vervoort, Donkers) dat zich in de jaren zeventig manifesteerde is Romijn Meijer tegelijk de voorloper en de zwaarmoedige variant.’ En: hij heeft ‘een sombere, haast zwaarmoedige visie’.*

Henk Romijn Meijer, foto: Gerrit Serné

God bewaar me zeg. Schrijf alsjeblieft op dat ik een vrolijke symbolist ben, dat lijkt me nog dichter bij de waarheid! Ik een voorloper van Jan Donkers? Daarom groet die man me zo stug, dat heeft hij waarschijnlijk ook gelezen. Gelukkig lees ik nooit encyclopedieën. *Ik* een voorloper van het ‘Hollands Neorealisme’? Ik weet niet eens wat dat is.

Dat je personages hebt die onmiddellijk zien dat iemand korstjes in zijn mondhoeken heeft en dat oma voor het eten haar gebit op tafel legt omdat het knelt.

Oh ja, *spruitjesgeur* en al die kreten. Maar daar klopt toch niets van zeg! Die vent die dat heeft geschreven heeft nog nooit een boek van mij gelezen, ik schrijf toch niet over bedomptheid! Ben ik een realist? Nee, eigenlijk helemaal niet. Een criticus als Tom van Deel heeft er al lang geleden op gewezen dat er soms een vrij sterke symbolische werking in m'n boeken zit. En dan: een sombere, haast naturalistische visie - wat zijn die mensen toch ontzettend weinig gewend op het gebied van pessimisme. Ik heb niet een opgewekte visie in de zin van ‘ik weet de oplossing’, maar somber ben ik ook niet.

Toch is er nogal eens geprobeerd uw werk te voorzien van het predikaat realisme. Kaleis had het over ‘het perfect kopiëren van de werkelijkheid’; de Volkskrant schreef ‘zijn verhalen zijn compilaties van details’; en Wam de Moor in De Tijd ‘zijn schrijftechniek - minutieus en intelligent noteren wat de klok slaat en wie wat zegt - is erop gericht een moot leven weer te geven, zo maar ergens op een boeiende plaats uit de werkelijkheid gesneden’. Zo dacht men tien jaar geleden over uw werk en af en toe nog wel een beetje, dat het meer een kwestie

is van knap opschrijven dan van schrijven.

Dat is iets wat me erg dwars zit, al hoor je het tegenwoordig gelukkig heel wat minder vaak dan vroeger. Om te beginnen is het kopiëren van de werkelijkheid onmogelijk, hoe zou je dat moeten doen? Een collega van me die een cursus in het schrijven van essays gaf had altijd als laatste opdracht: beschrijf eens een fiets - en dan blijkt iedereen zoiets vanuit een verschillende benadering te doen. Je bent genoodzaakt te kiezen: zie je die fiets als een vervoermiddel, als een stuk techniek, enzovoort. Op dezelfde manier: als ik hier tien mensen in huis zou halen - wat ik overigens niet zou doen - en zei: beschrijf deze kamer dan krijg je tien verschillende beschrijvingen. Dat in zijn algemeenheid, zodra je gaat schrijven gaan er selectieve principes werken. Mijn uitgangspunt is natuurlijk de werkelijkheid, maar je kiest en hergroepeert, dingen worden bij elkaar gehaald die niet bij elkaar horen, op onbelangrijke dingen wordt een zoeklicht gezet. Uiteindelijk kom je tot een vorm die een heel eind weg is van de werkelijkheid. De werkelijkheid is dus uitgangspunt en niet het doel. Over *Lieve Zuster Ursula*, dat voor een groot deel bestaat uit gesprekken die kennelijk een zeer authentieke indruk maken, zeiden mensen: je hebt er zeker met een bandrecorder tussen gezeten. Ik bezat in die tijd niet eens een bandrecorder! Dat zou ook niet werken, zo'n transcriptie van een gesprek is een enorme woordenbrij. Het is wat Céline ook altijd over zijn schrijven vertelde: dat het eindresultaat, de tekst, een zeer natuurlijke indruk maakt gaat niet vanzelf. Die natuurlijke indruk wordt met heel kunstmatige middelen gewekt.

Lieve Zuster Ursula

In de romans Lieve Zuster Ursula *en* De stalmeesters *geeft u een zeer ontnuchterend en tegelijk zeer geestig beeld van de - Amsterdamse - kunstwereld, met name van de groep neorealistische schilders die hoorden bij de galerieën Snit en Santekraam, in werkelijkheid Siau en Mokum, in de jaren zestig.*

Dat was een ontzettend barokke wereld, de wereld van de kunsthandel van de jaren zestig, zeventig. Het is een onbeschermde, onzekere wereld en vooral dat onbeschermde spreekt me aan. Treurig en een beetje miezerig maar wel lekker extravagant, vooral in die tijd, het kon niet op, geen mens leefde zuinig in die kringen.

Hoe bent u ooit verzeild geraakt in de kunsthandel?

Door het bezoeken van een tentoonstelling van Teun Nijkamp, begin jaren zestig. Dat was het begin van de nieuw-realistische schilderkunst, en die trok mij erg, ook al als tegenwicht voor de sterk overheersende experimentele en abstracte kunst. Ik heb in die tijd betrekkelijk goedkoop allerlei schilderijen kunnen kopen die nu zeer in trek zijn, onder andere van Erfmann en Sal Meijer, Teunn. En als je iets kocht van iemand dan raakte je soms bevriend.

Lieve Zuster Ursula *leek haast een experiment: hoeveel dialoog kan een boek hebben.*

Voor mezelf was het inderdaad een expirement, ik voelde het zelf vooral als een bevrijding. Ik had altijd heel strakke en beknopte verhalen geschreven met weinig spektakel en dat begon me te benauwen. Ik dacht: ik heb gewoon méér, het leek me

goed om tegen m'n eigen mogelijkheden aan te duwen, om eens uit de band te springen. Ik heb het boek met een enorme schrijfdrift en een ontzettend plezier geschreven. Het was een feest, al die stijlimitaties en het parodiëren van de taal van de beeldende kunst. Ik ontdekte dat ik veel meer met stijl kon doen dan dat ik tot nu toe gedaan had en dat ik dialogen helemaal kon laten voortvloeien. Het is een verbale eruptie geweest waar ik zelf enorm veel aan heb gehad. Sommigen vonden dat ik over de schreef ging, maar als ik naar dat soort mensen had geluisterd schreef ik nu nog steeds dezelfde verhalen als dertig jaar geleden.

Het was een sleutelroman rond de schilders van galerie Mokum van Dieuwke Bakker. Hoe hebben die mensen gereageerd?

De hoofdfiguren waren niet echt boos, Dieuwke Bakker bijvoorbeeld kon het *niets* schelen, dat was heel sportief. We zijn ook goede vrienden gebleven. Er was wel een ander, een heel onbeduidende figuur in het boek, die woedend werd. Die heeft me verschillende malen bedreigd, die belde midden in de nacht op en stond op het punt een knokploeg te formeren.

Maar rancune was helemaal niet een motief om *Lieve Zuster Ursula* te schrijven. Het enige verhaal waar ik ooit bewust een portie rancune in heb verwerkt is *Duivels Oorkussen*, dat gebaseerd is op een gruwelijk verblijf in een Amsterdams ziekenhuis. Daar gebeurden een hele hoop vervelende dingen die eenvoudig opgelost hadden kunnen worden, nodeloze slechtheid. Ik heb het verhaal toegestuurd aan de afdeling waar ik gelegen had en later hoorde ik dat een verpleegster en een dokter er gelukkig verschrikkelijk kwaad om geworden zijn. Dat is ook alweer lang geleden, en laatst hoorde ik dat het verhaal op een medisch congres is aangehaald om wat erin over pijn gezegd wordt. Dat medici die zich voor patiënten interesseren zo'n verhaal als ‘waar’ ondergaan maakt me trots. Zo'n reactie is er een die je totaal niet verwacht hebt tenslotte. Bij *Lieve Zuster Ursula* ligt het heel anders, dat is een heel vrolijk boek en alle slechtigheid van die mensen die ik daarin laat zien, och, dat is meer in de trant van: nou goed, mensen *zijn* slechte wezens.

Waarom per se een roman over de kunstwereld en bijvoorbeeld niet het literaire wereldje van die dagen?

Ik stond veel dichter bij die kunsthandel en schilders. Wat mij boeit in dat wereldje is dat alle lagen van de maatschappij erin vertegenwoordigd zijn. Het zit aan de ene kant tegen de onderwereld aan en aan de andere kant tref je er ook ministers onder.

De stalmeesters

De korte roman De stalmeesters *is opgedragen aan Mathilde Willink.*

Een leuke vrouw was dat. Die kwam hier eten. Ze probeerde altijd met man en macht slank te blijven, ze at bijna niets. Behalve van een bepaald toetje dat ze heerlijk vond,

en dan hield ze ook niet meer op. Dan zat ze hier in haar 8000 gulden jurk en dan deed ze een slabbetje voor en dan ging ze aan tafel zitten schransen. Daarbij was ze ook een heel triest, destructief mens. Ze heeft altijd gezegd: 'als het niet meer gaat maak ik er een eind aan', ik heb het haar zo vaak horen zeggen. Maar of het nou uiteindelijk moord of zelfmoord was daar zijn ze echt niet uitgekomen, daar heb ik al zoveel meningen en geklets over gehoord.

De stalmeesters is oorspronkelijk geschreven in opdracht van galerie Siau, het moest gaan over hun schilders en hun galerie. Mijn eigen eis was dat het een boek moest worden dat ook in mijn oeuvre paste, geen weggooiboek. Het eerste idee om er serieuze journalistieke interviews met de schilders in te verwerken heb ik gelukkig verworpen. Opeens, terwijl ik op de fiets door de stad reed, wist ik hoe het moest, namelijk door de opdracht voor het schrijven van het boek tot het verhaal te maken. Het gaat nu over iemand die zijn hersens afpeigert over hoe hij een boek moet gaan schrijven over kunsthandel Siau. De vorm dekte zo gelijk mijn gebrek aan kennis af. Je krijgt dan iets heel raars: werkelijk bestaande personen treden nu als romanfiguur op naast fictieve personages van wie gesuggereerd wordt dat ze echt bestaan. Ik heb het boek in een recordtijd geschreven, in precies negentien dagen.

De hoofdpersoon, de schrijver Peter Roskam beweert dat hij de kunsthandel neemt 'als exemplarisch voor onderling menselijk gedrag' en hij is op zoek naar 'de waarheid en het wezen van menselijk contact'. Dat is een vorm van ironie waarin je tegelijk ook meent wat je zegt, volgens mij.

Het is ontzettend verneukeratief. Het is de waarheid en het is satire. Het boek parodieert zichzelf. Een aantal dingen die hier parodistisch gebracht worden ben ik het ook wel mee eens.

Zoals Peters uitspraak 'Alles gaat uit van het realisme' en 'de realiteit is het begin en het eind'?

Zeker. Fantasie is schitterend, maar het moet altijd uitgaan van een geobserveerde werkelijkheid die je niet mag verlaten. Je bouwt op wat je voor je snuffel ziet. En als je niets in die werkelijkheid ziet dan kijk je niet goed, dat idee bedoel ik. Dat vind je in die nieuw-realistische schilderkunst ook. Sal Meijer - de mensen *lachten* om zijn werk, en dat terwijl hij een enorm interessante figuur is, daar zijn een hoop mensen pas heel laat achter gekomen. Een merkwaardige en consequente man, hij werkte gewoon door. Willink vertelde eens een verhaal: zijn vader had een garage tegenover het Rijksmuseum en Sal Meijer vroeg de vader van Willink of hij bij hem thuis mocht schilderen, want dan kon hij het dak aan de overkant zo mooi zien. En dan zei de vader van Willink aan het eind van de dag: 'Zo Sal, heb je fijn gewerkt?' En dan zei Sal Meijer: 'Ja, twintig dakpannetjes,' Dan had hij twintig dakpannetjes geschilderd. Dat vond hij dan een mooi resultaat. Maar dat minutieuze kijken naar een werkelijkheid waar anderen aan voorbij lopen, dat boeide hem heel erg. Dakpannetjes, een bos asperges. Pas nu zien mensen wat daar knap aan was.

Het spel met verbeelding en werkelijkheid in De stalmeesters *lijkt me ook een beetje bedoeld om de mensen die zweren bij romananalyse en de autonomie van de romantekst te sarren.*

Zeker. Het is ook een satire op de lezer en op het eindeloze gezeur van een hele hoop schrijvers en critici over verbeelding en werkelijkheid als thema. Ik heb pas geleden een nawoord geschreven bij een herdruk van *Het Kwartet* en daarin heb ik nog eens expres benadrukt dat het allemaal echt gebeurd is. Om de theoretici te pesten die zeggen: je mag geen werkelijkheid achter de roman zien, het is fictie. Verdomme, dat mag wel. Ik vind 'literatuur is literatuur' een oncreatieve manier van lezen. Het gaat *wel* over mensen, je moet het boek lezen als een menselijk conflict en niet als een literair probleem dat moet worden opgelost. Ik heb me altijd verzet tegen de grote pretenties van literatuurwetenschap. Objectiviteit is niet mogelijk, beweringen over literatuur kunnen nooit een absolute waarheid zijn, wat voor jargon je ook bedenkt. Op een gegeven moment hadden ze bedacht dat je geen 'roman' meer mocht zeggen, het moest 'tekst' zijn. Bepaalde woorden mocht je niet meer gebruiken bij de analyse, emotieve woorden waren uit den boze. Dat soort theorieën bestaat in feite bij de gratie van het jargon. Bepaalde termen waren niet te vertalen, die namen ze dan maar rechtstreeks over, dus kreeg je in het Nederlands woorden als 'performance' en 'sentence'. Vreselijk gewoon. Ze willen er niet aan dat een literatuurtheorie niet meer is dan een beargumenteerde mening. Er is een zucht naar objectiviteit, men wil graag een beetje op een exacte wetenschap lijken. Terwijl die B-wetenschappen juist steeds terughoudender worden over objectiviteit. Ik las eens in Freeman Dysons *Disturbing the Universe* iets over waarneming dat me erg trof. Een experiment van Einstein, Podolsky en Rosen toont aan dat het idee dat een elektron kan bestaan in een objectieve staat die onafhankelijk is van de waarnemer, onhoudbaar is. Alle fysici accepteren de proefondervindelijke feiten die het zoeken naar een beschrijving die losstaat van de wijze van waarneming een hopeloze zaak maken. En als je dan ziet hoe gemakkelijk er soms in de kritiek wordt gepraat over 'de werkelijkheid' - alsof er geen kou aan de lucht is! Veel mensen kunnen nog steeds niet wennen aan het idee dat wat zij bedacht hebben over twintig jaar of twee jaar helemaal omver gegooid kan worden door iemand anders.

Jazz

Bij uw meest recente werken hoort ook nog Toen Reve nog Van het Reve was, *een boekje met columns over Van het Reve, herinneringen aan ontmoetingen in de jaren vijftig en zestig. Dat boekje is in een recensie in NRC Handelsblad volkomen de grond in gestampt.*

Daar heb ik me zeer over verbaasd, die man moet een aanval van waanzin hebben gehad. Het was een pretentieloos boekje, duidelijk geschreven vanuit een kern van bewondering. Ook wel met enige kritiek, maar waarom zou je op Reve geen kritiek mogen hebben. Reve schreef me dat hij zich ook bijzonder had geërgerd aan die recensie, hij vond het zelf een heel aardig en onderhoudend boekje. Hij heeft meteen van de gelegenheid gebruik gemaakt om me aan te sporen katholiek te worden.

In het algemeen trek ik me overigens niet veel aan van

recensies en eventuele negatieve reacties. Als mensen ernstige kritiek op mijn werk hebben dan moeten ze maar een ander lezen. Dat is heel normaal, tenslotte hoef je als lezer niet iedereen te waarderen.

Eind vorig jaar verscheen Een blauwe golf aan de kust, *een boek vol jazzherinneringen. U hebt wel vaker over jazz geschreven, maar wat nieuw voor me was is de bezetenheid, het idolaat zijn dat er uit dit boek spreekt. Er is voortdurend sprake van termen als 'roesachtige opwinding', 'genadeloze verering', 'verafgoding', 'bedevaart'. Het past niet erg bij het beeld dat er van u bestaat.*

Die totale overgave is vooral iets uit m'n jeugd hoor. Een soort compensatie voor het doffe leven dat er was. Het straatleven in de oorlog was ontzettend dof, de mensen waren bedrukt en stil, het was niks voor een opgroeiende jongen.

Die belangstelling voor jazz is in de oorlog ontstaan. Ik maakte er kennis mee bij een vriendje thuis, die een oudere broer had die jazzplaten draaide. Ik vond het zeer opwindend. En iedereen vond het afschuwelijk, dat was op zich al een aanleiding om beter te luisteren. Ik heb geen idee waarom de één er compleet weg van is en het een ander totaal niets doet. Het was een wereld waar ik kennis mee maakte en waarvan ik dacht: hier hoor ik thuis. Dat dacht ik op grond van het feit dat ik me thuis verveelde, m'n ouders vervelende dingen deden en vervelende mensen in huis haalden. Je voelde behoefte aan een soort protest en die jazz verzorgde dat protest voor jou. Het had en heeft iets bevrijdends, het geeft je een eigen leven waarin je jezelf kunt terugtrekken en waar geen mens aan kan komen. Maar waarom ik in dat onwaarschijnlijke Zwolle voor de jazz gevallen ben, dat kan ik niet precies vertellen.

Toch laat u in 'Uptown Downbeat' (in Stampende Mussen*) de andere kant van de jazzwereld zien, een treurig milieu vol mislukte carrières, drugs en geflopte ambities.*

Dat is een veel reëler beeld natuurlijk. Het is een open arena waarin je jezelf als musicus staande moet houden, anders verdwijn je, ga je dood of eindig je in een warenhuis als overhemdenverkoper.

Ondanks het feit dat jazz voor mij een soort muzikaal Albanië is (volkomen ontoegankelijk en die ene keer dat het je lukt er binnen te komen wil je meteen weer weg) is Henk Romijn Meijer graag bereid enkele zeldzame stukken uit zijn oude jazzcollectie te draaien op een bijna zestig jaar oude koffergrammofoon. Het wordt een heel ceremonieel van platen selecteren, het uitzoeken van de ideale naald en aanzwengelen. Hij blijft vlak naast de grammofoon staan, aandachtig kijkend. Louis Armstrong wordt het en de plaat zal beginnen met een beroemde solo, of ik daar even op wil letten. Daar gaat ie - nee, dat klinkt helemaal niet gek. Een zeer levend actueel geluid. Gespeeld met een gebarsten lip, ook nog.

'Jammer dat je er geen *contact* mee hebt', zegt Henk Romijn Meijer royaal, maar toch een beetje op een toon die je aanslaat als je met een blinde naar een mooie zonsondergang staat te kijken.

'Gerrit Komrij was eens hier, en die is gefascineerd door alle oude dingen. Ik heb een paar platen voor hem gedraaid en toen vroeg hij mij op zijn eigen, plechtstatige, manier: "Henk, in welk *opzicht* is dit nou minder dan de Moderne Opname?"

"In geen enkel opzicht," zei ik toen, "geen enkel!" en Gerrit knikte dat hij begreep wat ik bedoelde.'

Consternatie. Verhalen, 1956
Het Kwartet. Roman, 1960 (2e druk 1985)
Onder schoolkinderen. Verhalen, 1963 (3e druk 1983)
Duivels oorkussen. Verhalen, 1965
Naakt twaalfuurtje. Essays, 1967
Lieve Zuster Ursula. Roman, 1969
Bang Weer. Verhalen, 1974
Tweede druk. Verhalen (o.a. uit *Consternatie*, *Onder schoolkinderen* en *Duivels oorkussen), 1975*
Bon Voyage, Napoléon. Verhalen, 1976 (2e druk 1987)
De stalmeesters. Roman, 1978 (2e druk 1986)
Misverstane huurders. Essays, 1978
Stampende mussen. Verhalen, 1980
Mijn naam is Garrigue. Roman, 1983 (4e druk 1986)
Toen Reve nog Van het Reve was. Herinneringen, 1985
Een blauwe golf aan de kust. Jazzherinneringen, 1986
Resten van jou. Gedichten, 1986

Henk Romijn Meijer, foto: Gerrit Serné

Henk Romijn Meijer
Esther
Een oorlogsverhaal

Juan zei dat het gek was hoeveel je gaat opmerken over de handen van mensen die je ziet op een foto die je op straat hebt gemaakt. Hij had het licht uitgedraaid in zijn vorstelijke bibliotheek waar geen stofje niet precies op zijn plaats lag. Een vloer van marmer en het plafond zo hoog dat alleen vleugels je veilig tot de gebonden medische tijdschriften konden dragen die toch geen mens meer las. We hadden gezegd en iedereen had gezegd, Begin er niet aan, aan dat huis, twintig jaar tot je nek in de schuld, en Juan had ons uitgelachen en iedereen. Hij begeerde een paleis voor zichzelf en zijn vriend dat ruim genoeg was om strategieën te bedenken die de schulden aftrekbaar zouden maken. Een binnenhuisarchitect van naam en faam had de zalen ontworpen en hem daarna astronomisch bedrogen en het deed er allang niet meer toe. Juan opende zijn armen en sprak eenvoudig van ‘mijn creatie’.

‘Ik laat je alles zien,’ zei hij en blies een heleboel rook uit, want hij was weer gaan roken. Vakantiedia's die in het doosje verzeild waren geraakt, geprojecteerd op zijn klinisch witte muur. Wat aan het huis ontbrak was gezelligheid, zeiden de weinige mensen die Juan ontving, het gevoel dat er echt werd gewoond. Juan verkoos de grandeur en schold zijn vriend voor oud vuil wanneer een mat een duimbreed was verschoven, en wanneer de jongste hond van opwinding op de vloer pieste was het de schuld van de vriend. ‘Dat is Italië,’ zei Juan, ‘gewoon een straatscene, ik weet niet eens meer waar. Ik heb ze laatst uitgezocht voor een symposium en dan gooi je alles door elkaar, kijk! Die vrouw die daar staat te praten, die vrouw heeft hevige rheumatische knobbels op haar handen, kijk...!

De projector zoemde, dia's volgden elkaar klikkend en ratelend snel achter elkaar, de gewone straatscenes en dan hondje, hondje, hondje, steeds weer hetzelfde mormel van de vriend van vroeger die hij nu niet meer zag. Nu had hij zijn nieuwe vriend en verder Boebi en Mitchie, de eerste een straathond gered van de snelweg in Noord Italië en de tweede een aankoop uit een willekeurige etalage, het kleinste model Yorkshire dat Boebi gezelschap zou verschaffen en haar in werkelijkheid doorgaans tergde. ‘Ik ben dol op die beesten,’ zei Juan en als ze een haar verloren of aan de deur krabden zwaaide er wat voor de vriend. ‘Dat was padje,’ zei hij, ‘ik was dol op padje. Van Padje heb ik minstens vierhonderd foto's gemaakt, let op, hier begint het.’

De muur stond opeens in lichterlaaie. In het wit vlamde verschrikkelijk vergroot een klomp vlees waaraan een duim en een deel van de wijsvinger ontsproten. Juan bracht de zwelling beter in focus en een lijn van vuurrood prikkeldraad tekende zich af waar de snee was geweest en de hechtingen. ‘Dat was een heel ernstig ongeluk,’ zei hij, ‘maar de toppen van die restanten kunnen elkaar raken, ze kunnen handelingen verrichten. Zo heeft hij een tweevingerige hand waarmee hij toch goed iets kan vasthouden, een fles of een pot, zodat de goede hand de deksel kan losschroeven. Je zou er aarde mee in de tuin kunnen omwoelen...’

Juan geeuwde, moe na het eten, een dag in het ziekenhuis, de hele dag geopereerd en dan daarna nog ruzie in de maatschap. ‘Het hele ziekenhuis kan me gestolen worden,’ zei hij. Maar hij veerde op bij het lichtend bewijs van zijn vermogens. ‘Hier zie je iemand die ik prachtig geopereerd heb, alles prachtig gelukt, kon buigen,

strekken, opponeren, alles, en daar heeft die man drie weken plezier van gehad. Toen kreeg hij een hartinfarct en toen was hij meteen morsdood.'

Bloed en tranen, ik had om de voorstelling gevraagd. Gelige pezen strekten zich in het licht op de muur, de muis van een hand, één enkele vinger omhoog in de mismaakte triomf van ik mag het zeggen, klik, klik, klik, vingers gespreid aan weerszijden van een bobbelig gat... 'Dat gebeurt vaak bij sport', zei Juan, 'bij tennis bijvoorbeeld, dat ze een bal proberen te vangen en de vinger wordt achterover geklapt of het vel wordt er afgestroopt door de ring en dan is de vinger niet meer te redden. 'Je moet ook nooit een ring dragen als je aan sport doet,' vertelde hij mij die nog nooit iets aan sport had gedaan.

De hele middag had ik mij over zijn boekhouding gebogen, mijn hersens gepijnigd om onkosten voor hem te verzinnen die voordelig voor hem zouden zijn in tegenstelling tot de onkosten die hij zo graag en zo veelvuldig maakte. Hij hield van veel geld en van het ongeremd uitgeven ervan. Nu en dan, wanneer mijn concentratie verslapte, had ik achter de boekhouding de meesterhand gezien die de meest delicate ingrepen spelenderwijs kon verrichten en ik had aan Esther gedacht. Esther, ons dienstmeisje in de tijd dat onze stad nog van dienstmeisjes wemelde. Geen wonder dat ik haar zo onheus had bejegend, vijfenveertig jaar geleden, zo ongeveer. Wie bekreunde zich om een dienstbode en ze waren wel wat gewend. Toch had mijn moeder het mij verweten: 'Zoiets moet je niet zeggen...' Natuurlijk had ze niet begrepen dat wat ik gezegd had onmogelijk op Esther kon slaan!

'Iemand die een vinger midden in de hand mist is verminkt,' zei Juan, 'en wanneer de vingers van de hand aaneengesloten zijn functioneert hij vrijwel normaal. Zo'n smalle hand zie je bijna niet en daar kun je van alles mee doen,' Ik zag op de muur dat hij gelijk had.

De gaping in Esthers hand was niet ontstaan als gevolg van de ring die ze droeg bij het sporten. Ze was op haar twaalfde van school gegaan en daarna had ze gewerkt en

was ze die vinger kwijtgeraakt op een of andere gruwelijke manier. Ik had vaag het gerucht gehoord van een ongeluk, een machine. Een ring had ze niet gedragen en daarvan zou het ook wel niet komen, meenden de stemmen die Esther bespraken. Esther, zo bescheiden en altijd zo verlegen en dan daarbij zo'n gebrek. Wie iets van het huwelijk wist zag geen huwelijk voor Esther.

Ik weet niet meer of haar middelvinger ontbrak of de vinger bestemd voor de ring. Wat doet het ertoe? Er was geen mens die zoiets repareren kon in het verleden. Als ze een schaal binnenbracht zag je meteen dat er iets weg was en de enkele keer dat ze iets vallen liet kreeg het gebrek dadelijk de schuld.

Juan zei dat de smalle hand op de muur nu weer tachtig procent van zijn normale beweging terughad. Ik geloofde het graag. En dan de aanblik die je niet kon uitdrukken in cijfers! Esther stofte dagelijks het hele huis van boven tot onder, alle hoeken en gaten en nog riep mijn moeder luidkeels vermaningen in het trapgat naar boven. ‘Esther! Vergeet je de studeerkamer niet! Doe je eerst de slaapkamer en zul je de kleedjes kloppen!’

Esther vergat eigenlijk nooit iets, maar mijn moeder was verknocht aan haar eigen geschreeuw en miste iets dat anderen vaak van nature bezitten en dat is een zeker vertrouwen. Wanneer je haar duizend maal plechtig beloofde om iets te doen zei ze; ‘Ja, maar je doet het toch wel, hè? Je laat me toch niet in de kou alsjeblieft!’ Van Esther verwachtte ze dagelijks een totale geheugeninstorting.

Als Esther al antwoord gaf op haar vragen deed ze het geruisloos. Je hoorde haar stem niet in huis. Ze gaf geen protest. Ze galmde geen liederen en ze kende de laatste schlagers niet eens en toch was ze niet treurig. Ze was eenvoudig wat stil aangelegd en ze was niet uitdagend van aard.

Mijn moeder was de kwaadste niet, als werkgeefster, als ‘mevrouw’, ondanks al die bevelen. De dienstmeisjes die haar hadden verlaten omdat ze gingen trouwen bleven haar opzoeken tot ver in hun huwelijk en wat dat betreft had ze een goede aan Esther. Niet alleen was ze verlegen en een beetje verminkt, ze had ook haar eisen, haar idealen. Ze zou haar hart geen geweld aandoen en genoegen nemen met ‘de eerste de beste’ zoals zoveel van die meiden van tegenwoordig.

Mijn vader prees haar vanwege haar ‘hoogstaand karakter’ en vanwege haar ‘innerlijke beschaving’ waarvan veel zogenaamde beschaafde mensen nog wel het een en ander zouden kunnen opsteken. Zelfs haar streekaccent viel erg mee, wat mij er niet van weerhield om het schreeuwerig na te doen, om mijn moeder te sarren vooral. Esther droeg altijd een smetteloos schort.

Iemand die een vinger mist is verminkt. Mijn ouders hadden geaarzeld voordat ze Esther in dienst namen. Hoe vaak gleed een dampende schaal uit zo'n hand? De aanbevelingen gaven de doorslag en Esther maakte dadelijk een prettige indruk. Ze kwam uit een straatarm maar keurig gezin en haar oudere zuster werkte bij een collega van mijn vader en op die zuster was ook nog niet maar zóveel aan te merken. Een jaar of twintig zal ze geweest zijn toen ze onze Willie kwam vervangen die een nette man had gevonden en vertrok uit de stad. Waarom zou een dienstbode anders vertrekken dan vanwege een betere mevrouw, of een man? Esther was mager en recht. Als ze lachte trok haar lach zich weer snel terug achter haar ernst en ze bracht de beladen dienbak 's middags precies op tijd binnen. Ze begreep de waarde die er bij ons aan stiptheid werd toegekend. Stel dat mijn vader vijf minuten later dan het

halve uur vóór de aanvangstijd van 'zijn' school zou verschijnen! Wat zou het personeel van hun 'baas' moeten denken!

Voor de leerlingen zat er een zonzijde aan de regelmaat van mijn vader: ze wisten precies wanneer ze rondom de school moesten ophouden met hun scharrelen en flirten. Wanneer flirten geen ernst was die tot een verloving leidde was het een verwerpelijk tijdverdrijf. Schoolwerk, examens, je een plaats in het leven veroveren, dat was aan de orde, en daarna kon je eens rustig aan liefde gaan denken, aan een meisje. Alles op zijn tijd. Hoeveel jaloezie ligt verborgen in de moraal van de rechte lijn? Hoeveel gemiste kans die je geen ander gunt? Esther had glanzend ros haar waaraan je kon zien dat ze boven de middelmaat uitstak. Het eiste een aandacht die ze niet vroeg voor zichzelf. Het was sterk en het krulde uit zichzelf. Ze woonde een kwartier lopen van ons vandaan in een slop waar wij als nette kinderen niet mochten komen, want wie wist waarmee je daar allemaal in aanraking zou komen. Klokslag acht uur begon Esther onze schoenen te poetsen, die van mijn vader het eerst omdat hij vertrok om uiterlijk tien over acht. De enkele keer dat Esther een paar tellen te laat de achterdeur binnenliep en de schoenen om tien over acht nog niet glimmend waren gewreven heerste er een onderdrukte opschudding bij ons in de kamer. 'Moet ik soms dan zelf mijn schoenen poetsen?' siste mijn vader staande aan de ontredderde ontbijttafel.

Het was een van de weinige klachten aangaande Esther: dat poetsen deed ze op haar elfendertigst. Misschien speelde de ontbrekende vinger een rol of misschien haatte ze het werk, zo vroeg op de ochtend. En er was nog iets. Om half een aten we warm en wanneer Esther een bord voor je neerzette hield ze haar duim ver over de rand en daarbij trok mijn vader een vies gezicht. Hij gaf mijn moeder opdracht om er een opmerking over te maken. Stel dat de boerenkool of de hachée de indruk van de duim raken zou! Begreep mijn vader niet dat die duim zo ver over de rand was vanwege die afwezige vinger? Hij was niet genadeloos of zelfs maar bikkelhard.

Juans projector klikte, het licht verschoof, doofde, het beeld versprong op de muur. 'Hier zie je weer een middelvinger die zich als wijsvinger is gaan gedragen, kijk, hier *gebruikt* hij hem als wijsvinger.' Het beeld verschoof, maanden, jaren werk en ervaring flitsten voorbij in een minuut. 'Dit is mooi,' zei Juan, 'zie je ze, al die handen?' Ik zag ze, gehandschoend in groenachtig rubber, lange vinger gestrekt naar een hand waarop in donkere lijnen was aangegeven waar binnenkort de sneden zouden worden gemaakt. 'Dat is mooi,' zei Juan, 'al die handen samen. Daar zie je de chirurg die met zijn handen bezig is om een hand te herstellen.'

Het was een bezigheid waarvan chirurgen in Esthers tijd hoogstens droomden. Ik had Esthers hand in het geheim wel eens bestudeerd en misschien was het lang niet zo geheim als ik gehoopt had. Esthers vader was jong gestorven

en haar moeder stond meteen voor de zorg van dat gezin in die steeg. Korte Voorstraat heette het daar, als ik het goed heb onthouden.

De oorlog brak uit en ik denk dat mijn ouders goed waren voor Esther, zo goed als je zou kunnen verwachten, onder de omstandigheden. Die belediging die ik haar toegevoegd had moest al van voor de oorlog zijn, want ik had mijn vliegende hollander nog en Dientje Bartels woonde nog op de hoek. Een belediging kon je het niet noemen, daarvoor was er te weinig van opzet sprake. Esthers ogen waren grijs en ze had donkere wimpers en sproeten op haar gezicht. Haar loon en dat van haar zuster hielden haar moeder in leven. Van een weduwenpensioen ging je gewoon dood indertijd en de diakonie bereikte haar niet, want ondanks de bijbelse naam van de dochter behoorde ze niet tot een kerk. Ze moest het beste in ons christenmensen hebben wakker gemaakt in het tijdperk waarin we liever een christen loodgieter onze leidingen lek lieten slaan dan dat we een heiden een gat lieten dichten, zo sterk leefde het geloof. In mijn vroege nieuwsgierigheid naar de zelfkant en de goot bracht ik een bezoek aan Esthers steeg en kwam er teleurgesteld weer vandaan.

Klik klik klik. ‘En hier zie je iets,’ zei Juan, ‘lepeltjesnagels noemen ze dat.’

Lepeltjesnagels, ik kon me voorstellen waarom. Ik zei dat de dia's me voortdurend deden denken aan iemand die ik vroeger gekend had en Juan blafte: ‘Vroeger wisten ze nergens van.’

‘Een dienstmeisje van ons,’ zei ik, ‘een dienstmeisjes van wie ik het levensverhaal nooit aan iemand verteld heb, omdat toch niemand het zou geloven. Het zou te verzonnen klinken, te banaal.’

‘Een gebeurtenis die gebeurd is kun je vertellen zoals hij is gebeurd,’ besliste Juan.

‘En als niemand hem zou geloven?’

‘Nou, en wat zou dat? Wat heb jij ermee te maken, of ze je geloven of niet! Laat ze verkommeren als ze zo hoog van de toren blazen!’

Vreemd is het wel hoe dikwijls een kasteelroman dichter bij het leven staat dan het levensechte verhaal. Het blindste toeval, de grilligste samenloop, wie durft ze neer te schrijven? Juan projecteerde een vuilgele hand op de muur. De hand was kurkdroog, de laatste druppel bloed was eruit afgetapt. ‘Hier zie je de wond die ik in de handpalm ga maken.’ Grenzen van waarheid en fantasie, ik dacht aan het leven van Esther en Juan zei: ‘Dit is een helemaal door mij bedachte operatie. Naar elke vinger gaan twee pezen toe, kijk, ik maak steeds die vinger open en neem dan alleen die oppervlakkige pees. Hier zie je dat ik van alle vingers die oppervlakkige pees heb teruggehaald en daar ben ik aan het graven met een instrument langs het bot waar de spieren lopen die niet meer werken. Je ziet geen bloed omdat er een band om die arm zit. Als je de band eraf neemt gaat alles meteen bloeden. Kijk, hier zie je het bloed. Weet je dat ik eigenlijk bang ben voor bloed?’

‘Kan dat dan geen kwaad, zo lang afbinden?’ vroeg ik. ‘Die hand kan zes uur zonder bloed en die operatie kost me twee uur.’

Heer en meester over een wirwar van weefsels. Juan deed baanbrekend werk, verwierf zich een wereldreputatie, al publiceerde hij nooit in medische bladen. Hij werd overstelpt door geschenken die dankbare patienten hem gaven, van een doos flikken tot kostbare sieraden, het volmaakste gouden horloge.

Esther zou niet trouwen. Mannen gaan toch eerder op het uiterlijk af dan op eigenschappen van blijvende waarde. Ingetogen, verlegen, zoiets heet in het leven al gauw saai, net als eerlijkheid en het vermogen om van een ander te houden, je

kunt beter niet met zulke hoedanigheden gezegend zijn, tenzij ze schuil gaan achter de schaterlach en de vlugge tong. Als ik mijn huiswerk maakte op de studeerkamer boven zag ik het dienstmeisje van de Möringers (katholieken, mijnheer Möhringer was in textiel, er waren vier of vijf kleine kinderen) de was ophangen in hun achtertuin. Ik begon puber te worden en hield mijn adem in bij de uitdagende manier waarop ze zich naar de lijn rekte. Mijn denken lag stil en de tijd ging verloren.

Ik werd ouder en ik zag rode randen om Esthers ogen wanneer ze 's maandags onze kleren op de ribbels van het wasbord had schoongewreven in de zinken teil van het soort dat nu als bloembak in trek is. Van Esther leerde ik dat sproeten niet lelijk zijn op het gezicht. Ik vind sproeten aantrekkelijk en ik geloof dat ik ze toen ook al mooi vond. Voor het eerst van mijn leven probeer ik te vertellen hoe het werkelijk was.

Het laatste jaar van de oorlog zagen we Esther niet. Mensen raakten elkaar om uiteenlopende redenen uit het oog en in huis viel niets meer te doen dat mijn moeder niet zelf kon volbrengen. Iedereen had zeeën van tijd.

Om deze tijd te doden speelde mijn vader met een vriend van vroeger afgrijselijke duetten op de viool die hij in geen dertig jaar aangeraakt had. De vriend had ook in geen dertig jaar zijn viool aangeraakt. Ze telden hardop en lieten hun voeten de maat trappen.

Hoe Esther zich redde wisten wij niet of het drong niet tot me door. Ze redde zich zoals de meesten zich redden en na de oorlog zagen we haar heelhuids op de dag van het feest dat al het voorafgaande zo uitbundig verdrong dat we er niet meer naar vroegen. Na een dag van sinistere stilte de verbijsterende bevrijding. Ik heb ze nog in mijn bezit, de bleke foto's, op slecht papier afgedrukt. De tanks waaraan trossen joelende mensen zich juichend hadden vastgehecht. Hoe vaak heb ik ze niet bekeken, op zoek naar mijzelf, naar Esther die op geen van de plaatjes de bevrijdingsvlag zwaaide, evenmin als ik. We waren allebei blijkbaar steeds ergens anders.

Ik weet niet hoeveel weken na de bevrijding mijn moeder zich in Esthers achterbuurt waagde om haar te vragen wanneer ze weer bij ons kon komen en het onthutsende antwoord ontving dat ze niet meer wilde dienen. Nee, niet omdat ze ons voor een ander in de steek wilde laten om meer te verdienen. Ze wilde geen dienstbode meer zijn. ‘Ik heb andere plannen,’ had Esther zacht gezegd, en mijn moeder: ‘En wat zijn dat dan voor andere plannen die je dan hebt’, waarop Esther dieprood was gaan blozen en ze had haar goede hand langs haar voorhoofd geveegd. Elk feest heeft zijn schaduwzijde, ook een bevrijding, tenminste als je het bekijkt van een bepaalde kant.

Ze liet ons niet finaal in de steek, daarvoor was ze veel te

trouw. Ze bood ons aan om een paar dagen in de week een paar uur te komen helpen zo lang als mijn moeder nog niemand gevonden had, wat niet meevallen zou, want meisjes als Esther waren er weinig en na de oorlog was de geestdrift om bij mevrouwen in dienst te treden opeens diep gezakt. Esther vroeg terloops aan mijn vader of hij haar wat engelse les zou willen geven in ruil voor haar diensten, dan hoefde ze geen geld voor haar werk. Mijn vader vroeg, Engels, Engels, jij ook al? Iedereen wierp zich plotseling op dat Engels, al bleef Frans zo'n veel mooiere taal. En dan engelse les zo lang na de lagere school die haar enige school was geweest. Kende ze de eerste principes van de grammatica? 'Weet je wel wat je begint?' Esther straalde vastberadenheid uit. Mijn vader had in het verleden zijn lagere acte Engels gehaald, wat Esther betreft was hij bevoegd en zelfs een geleerde. Hij wist wat de studie wilde zeggen. Die uitspraak, die spelling! Southampton, Southampton, zei hij een paar maal en geleidelijk aan gloorde een vaal licht. Engels! Er zou Esther toch niet iets gebeurd zijn, iets dat niemand had kunnen voorspellen of ook maar in de verte vermoeden? Engels, een lelijke taal van een onmuzikaal volk. Esthers verzoek kon niet zo maar een gril zijn in de trant van een grillige tijd.

Op aandrang van mijn vader vertelde ze blozend waarom ze graag Engels wilde leren.

In de weken van feestvreugde na de bevrijding had Esther een jongen in uniform leren kennen, dat wil zeggen hij had haar benaderd, al bestond er praktisch geen taal tussen die twee. Hij had Esther uitgekozen omdat ze de minst rumoerige was in het feestgedruis en van haar beschadigde hand had hij gezegd, Heb je ooit werkelijk gedacht dat iemand zich daardoor zou laten afschrikken, heb je dat werkelijk gedacht al die tijd? Nu zagen ze elkaar iedere dag en zo lang als zijn dienst het hem toestond. Esther was niet veeleisend, ze zou alleen graag in staat zijn om wat meer tegen hem te zeggen en wat meer te begrijpen van wat hij tegen haar zei. 'En ze praten nog wel honderd uit tegen elkaar als je ze ziet,' zei mijn moeder die ze gearmd had zien lopen en tegenover die vrijheid een zekere reserve aan de dag legde. Mijn vader gaf haar een snauw. Hij had meteen begrepen dat Esther geen oppervlakkige flirt bij hem was komen melden, geen inbreuk op de diepere zin van het leven. 'Als je ziet hoe fanatiek ze zich op dat Engels gooit!' Hij stond erop dat Esther voor haar werk in huis werd betaald en hoopte dat zijn engelse lessen een kleine bijdrage zouden zijn aan de wereldvrede waarop iedereen vertrouwde. Hij prees de jongen die de voorkeur gaf aan verlegenheid en zich niet blind had gestaard op een klein gebrek. 'Hij zocht blijkbaar een vrouw zonder opsmuk,' zei hij en mijn moeder beaamde het heftig: 'Nou, en die heeft hij wel degelijk gevonden!'

Esthers engelse vriend heette Michael.

Een engelse jongen was het in plaats van een van de vele Canadezen waarvan er zoveel waren. 'Trees heeft een Canadees' was het lied van de dag en hoeveel Trezen liepen er niet bij de weg en wat er verder allemaal niet gebeurde... Esther en Michael legden een kennismakingsbezoek bij ons af op een donderdagmiddag om half vijf. Stipt op tijd belden ze aan de voordeur en ze werden als meneer en mevrouw binnengelaten. Ze zaten in de voorkamer van het huis waaruit de oude schoorsteenklok was verdwenen, het huwelijksgeschenk van mijn grootvader, in 1944 bij een boer ingeruild tegen twintig halve ponden boter. Alles was ruilen in die tijd en dat ruilen

ging soms erg ver. Kinderen van boeren in de omtrek vermaakten zich met mijn sinterklaasgeschenken, mijn stoommachine, de auto met lange-afstand bediening, en de pakhuizen die mijn grootvader had getimmerd waren ook weg. In het huis dat ze zoveel jaren had aangeveegd stelde Esther haar aanstaande echtgenoot voor bij een kop thee. Mijn moeder maakte een paar opvliegende gebaren die haar verlangen uitdrukten om van alles in het Engels te zeggen en mijn vader daverde een paar grappen in de vreemde taal. 'Welcome to our liberators!' riep hij. 'Did you sail across the Channel in order to liberate Esther from our hands? We hope that you will take very good care of her! She deserves it! You have chosen for a very fine woman!' De jongen lachte een beetje in zijn battledress en Esther die mijn vader beter kende straalde. Het zwijgen was een tijdlang veelzijdig. Bij het afscheid viel op hoe mager Esther was en die jongen niet minder, hoe goed het overwinningsleger ook voor zijn manschappen zorgde. Iedereen was mager in die tijd.

Michael Creighton had een open, 'prettig' gezicht, eerlijke ogen, een beetje jongensachtig maar heel beslist geen wildeman en geen branie. Wat deed het er dan toe dat hij jonger was dan zij? Te oordelen naar zijn manieren stamde hij uit een keurig gezin en als vrachtwagenchauffeur zou hij altijd zijn brood kunnen verdienen. En wie weet schopte hij het verder, hij was jong. Het voornaamste was dat ze het goed met elkaar konden vinden. Mijn vader gaf Esther les en af en toe bracht hij ons aan tafel verslag uit van haar vorderingen. Een nieuwe Esther verrees uit de as van de oude, een leergierige vrouw die besefte hoeveel er viel in te halen voor haar en ze was om de drommel niet stom. Ze was vlug van begrip en ze onthield wat ze had begrepen. Onderwerp, gezegde, lijdend voorwerp, het verschil tussen bijwoord en bijvoegelijk naamwoord, problemen waarover de leerlingen op mijn vaders school zich af en toe nog een buil vielen. Alleen, ja, die uitspraak bleef een struikelblok dat zich niet een twee drie oploste! Southampton, Southampton, zei mijn vader en liet zijn hand golven op de maat van het woord. Het was ook wel vreemd wat ze daar *overseas* van zulke woorden wisten te maken. 'Southampton!' Mijn vader zei dat hij het onderwijs in veel opzichten als volkomen verouderd beschouwde en dat hij vurig hoopte dat er wat verandering optreden zou nu het moment voor vernieuwing was aangebroken. Hij had Esther al zover gebracht dat ze al veel meer kon zeggen dat wat ze al honderd maal had herhaald. 'De liefde zal wel goedmaken wat ontbreekt aan het accent,' zei hij.

Terwijl ieder zijn eigen bevrediging zocht op een wijze die je soms maar beter geen naam kon geven studeerde Esther om zich voor te bereiden op haar toekomst als engelse vrouw en moeder van engelse kinderen. Esther die zo zelden buiten haar geboortestad was geweest! De deugd werd toch ook wel eens beloond, hoe cynisch de mensen

ook praatten, zelfs nu weer, zo kort na de gebeurtenis waarnaar iedereen snakkend had uitgezien.

Ik luisterde naar al die woorden in een dof ongeduld en rende de straat op als ik de kans even schoon zag. Jarenlang duurde het totdat het tot mij was doorgedrongen dat mijn vader zich toen tot mij had gericht en dat hij Esther en haar voorbeeldige verloofde had aangegrepen om zijn levenslessen ten behoeve van mij aan de nieuwe tijd aan te passen. Hij moet hebben gehoopt dat ik dadelijk open zou staan voor de nieuwe vorm van zijn wijsheid.

Esther hielp mijn moeder nog maar één middag in de week en als ze dat helpen noemde kon mijn moeder net zo goed alles zelf doen, zo dromerig en afwezig als ze dan was. ‘Dan doe ik nog net zo lief alles zelf,’ zei mijn moeder. De een zijn geluk is de ander zijn gebakken peren, zo was het immers toch altijd al geweest?

‘How are you today?’ begroette mijn vader onze voormalige dienstbode bij de deur van de studeerkamer. Esther trad binnen en zei: ‘Very well, thank you very much.’ De blos op haar wangen verschoot nu niet meer.

Je zag haar niet aan dat ze negenentwintig was, vijf jaar ouder dan die jongen. Het was een leeftijd waarop je het leven een beetje naar waarde leerde schatten. Esther was sterk van karakter, niet bazig, een doorzetster van het zeldzame soort.

‘And how is your lover today?’ vroeg mijn vader en rolde de r tot in het oneindige. Esther groef in haar geheugen naar het juiste weerwoord op de vraag.

‘He is very well,’ zei ze blozend. ‘I have not seen him today. He has to drive his truck all the night and he stay over in Amersfoort.’

‘En als ik iemand zo'n geluk gun is het Esther wel,’ zei mijn moeder, ‘ik heb altijd met Esther gedweept en ik heb altijd gezegd, Als we die ooit kwijtraken krijgen we er nooit zo een terug.’

Gunnen of niet gunnen, het was nauwelijks de vraag. Geen stormloop van olifanten zou Esther van haar voornemens hebben verjaagd. Ze ging haar gang en in die gang was ze gelukkig. Haar koppigheid had al zo lang een ondergronds leven geleid.

illustratie Fred Geven

Hoe iemand zo lang zo evenwichtig kon zijn zonder blijvend letsel aan het karakter, het verbaast me nu eigenlijk pas, zoveel jaren later. Dat ze niet gillend en brandstichtend door het huis had gestormd, handen vol schoenen uit het raam had gegooid en hals-over-kop in het leven was verdwenen in plaats van diezelfde gang elke dag voor die paar gulden in de week waarvan ze de helft aan haar moeder afstond en misschien meer. Schoenen poetsen en dan nog de onbeschoftheden en scheldwoorden van pestjongens als ik in ontvangst nemen, de kreet waarvan mijn moeder gezegd had, Dat moet je niet zeggen als Esther je horen kan, begrijp je dat zelf niet? ‘Esther, je denkt toch wel aan het dressoir?’ Eerlijk als goud en 's avonds

een leven dat zich voortzette in een lichtschuwe achterbuurt in het gezelschap van een oudere zuster en een moeder die slecht ter been was. Hoe had Esther haar kalmte zo lang weten te bewaren?

Mijn ouders prezen Esthers gevoel voor rechtvaardigheid en ik rekte mijn hals naar de frivole dienstbode van de roomse Möringers, de forse blondine die ik begeerde. Ik kwam haar eens tegen op weg naar de stad en omringd door een stuk of vier piepkleine Möringers. Ze zag me komen en ze maakte zich los van het grut dat zich huppelend voortbewoog. Van vlakbij siste ze mij iets toe, een giftige pijl van venijn al verstond ik niet wat ze zei. Ik had gedacht dat mijn loeren onzichtbaar voor haar was geweest. Ik wist niet eens hoe ze heette.

Mijn vader leerde Esther de verfoeilijke spreekwoorden, zoals ‘The proof of the pudding is in the eating’ en ze zei het vaak fout: ‘The proof in the pudding is...’ Ze lachte en hoorde van hem de betekenis van een ‘happy ending’.

‘Happy ending,’ zei Esther, ‘I see, oh I see.’

Ze ging met sprongen vooruit.

‘By and by you will be fluent,’ verzekerde mijn vader haar roekeloos. ‘Goodbye!’ zei hij. ‘Be careful that you will not lose your lover!’ zei hij.

‘Goodbye,’ zei Esther. ‘I am sure I shall not lose him.’

‘Well done!’ zei mijn vader, want *shall* hoort bij *I*, dat had ze al onder de knie. Esther glunderde.

Juans projector snorde. Bij het witte licht rommelde hij verstoord in de doos en joeg een aantal dia's zo snel achter elkaar over de muur dat ik niets zag dan wisselende kleuren die zich bijna vermengden. ‘Ik zoek naar de mooiste smalle hand die ik ooit heb gemaakt en ik weet dat hij hier ergens moet zitten,’ zei hij. Hij hield de dia's een voor een tegen het licht. ‘Een heel mooi meisje was dat en ik krijg nog steeds brieven van haar. Die heeft een drogisterij en daar stond ze haast nooit meer in omdat ze die stomp niet meer aan haar klanten durfde te laten zien, daar heb je haar!’ De projector ratelde, klikte. ‘Dat is dat meisje, zie je hoe mooi ze is? Zie je dat zwarte haar? Dat had ze speciaal lang laten groeien om mij een plezier te doen. Anders opereer ik je niet, zei ik tegen haar en ze deed mooi wat ik zei!’ Het meisje had een donkere huid, gitzwart haar waarvan fotograaf Juan de glans had vastgelegd tot wanhoop van mij, zijn boekhouder die wist hoeveel geld hij in zijn foto- en filmapparatuur had gestoken en al de electronica die hij niet nodig had. Donkere wenkbrauwen boven donkere ogen, een matbleke huid en een brandende sigaret tussen twee vingers van Juans mooiste smalle hand. Die sigaret was alleen om te laten zien hoe mooi die hand was gelukt. Ze rookte nooit. ‘Als je zo iemand achter de toonbank zet vliegt alles meteen de deur uit,’ zei Juan, ‘echt waar. Niemand ziet het en wie het wel ziet vindt haar er nog mooier om, anders is het een klootzak.’ Hij liet haar ongemoeid in het gezichtsveld, een prachtige jonge vrouw die een donkere rok droeg en een trui waarin kleurige banen waren gebreid (met die hand?). Ik had Esther bijna nooit anders

gezien dan in haar overjas of in haar hagelwitte schort. Zo kende ze Michael alleen in zijn uniform en zo zette alles zich voort. ‘Als ik je het niet had verteld zou je niet eens hebben geweten dat er iets is met die hand,’ zei Juan uitdagend.

Hij rookte voortdurend. Ik had mijn best gedaan om hem wat rust aan te praten en iets te bedenken tegen de hoge vlucht van zijn lasten. Een boekhouder is geen operateur die een verminking tot een attractie kan doen verkeren en als hij het wel zou kunnen zou Juan hem vermoorden. Waarom moest hij zich zo buitensporig bewijzen op ieder gebied, ook waar hij niets had te bewijzen?

‘Die meid is een *schoonheid* geworden,’ zei Juan.

Een bevoorrechte schoonheid, een eigen drogisterij, eigen baas op een leeftijd waarop Esther de bevelen van mijn moeder ten uitvoer had gebracht.

Mijn vader zocht bij voorkeur zijn heil in zijn studeerkamer. Ik hoorde Esther de trap opgaan, ik hoorde mijn vaders zwierige ‘good afternoon’ en ik hoorde Esther. Ze waren twee samenzweerders, bevrijd naar een diepe betekenis van het woord waartoe mijn moeder geen toegang had. Esther tegenover mijn vader aan de tafel van waar ik me aan de dienstbode van de Möringers had vergaapt! Mijn vader liep warm voor een vrouw die iets van hem wilde leren. De tijd dat mijn moeder iets wilde leren was al lang voorbij, al repte ze graag van de blauwe maandag dat ze ‘gestudeerd’ had (Frans). Wat zou in mijn vader omgegaan zijn bij Esthers schuchtere pogingen om haar lippen naar die vreemde klanken te buigen? Southampton, Southampton, zoals mijn vader het zei leek het ook nergens naar, al was het tenminste zo'n beetje herkenbaar. Het verbaast me nog wel eens, het volste vertrouwen waarmee die Nederlanders van zo lang geleden ‘hun talen kenden’, iedereen sprak er minstens drie. Niets gewaagds zou er in hem omgegaan zijn, dat weet ik zeker. Hij was een eerbaar man die zijn gevoel aan de ketting gelegd had en ook zonder een Michael Esthers belangeloze leraar zou zijn gebleven. Hij was van zijn eerste slechte gedachte zo geschrokken dat geen tweede een kans had gekregen. Maar het innerlijk gebeuren, het onuitgesprokene? Wat had hem *bezield* bij dat lesgeven dat hij ondernam na een lange dag van lesgeven? Een gloed die hem opvrolijkte, wat gemakkelijk viel te verklaren als beroepstrots bij het aanhoren van Esthers vordering. Aartsvijand van het wufte die een vrouw had getrouwd vol verlangens naar winkels, bloesje zus, rokje zo dat ze in een etalage gezien had... ‘Het enige waarvoor jij je interesseert is in een mooi jurkje op een terrasje zitten aan het strand,’ had hij haar eens toegevoegd.

In de verboden steeg waar Esther woonde had ik eens de rij sombere huisjes gezien, de donkergroen geverfde deur en daarnaast een raam waarachter een dichte vitrage. Tegen een grauwte tekende zo'n staande schemerlamp zich af die het licht liever opspaart dan doorgeeft. De kamer bezat de kleur van november en hij was uitgestorven. Esthers vader was fabrieksarbeider geweest en hij was doodgegaan voordat ze hem had leren kennen, een ongeval of de tb waaraan praktisch iedereen leed die niet veel verdiende.

Was Michael zoveel donkers van huisuit gewend en vervulde het hem van vertrouwen? Hij liet zich niet afschrikken, in ieder gevel. Waarom had ik uit die steeg moeten wegblijven als kind? Mijn moeder zou het me wel niet meer kunnen uitleggen. ‘Voor je eigen bestwil.’ Michael kreeg verlof om naar Engeland te gaan en voorbereidingen te treffen voor het huwelijk. Na een paar dagen keerde hij terug om Esther te halen en haar, trouw aan zijn woord, aan zijn ouders te tonen die een

schitterend landhuis bewoonden in een schitterend park dat ook van hen was. Esther verstomde. ‘Welcome home!’ zei Michael en Esther zei: ‘You mock me,’ in dat onwereldse Engels. Had hij haar ooit iets verteld dat niet waar was? Happy ending, happy ending, ze moest er wel iets van geloven. Voor een grap duurde de illusie te lang.

Michael legde een bekentenis af. Hij had haar niet willen vertellen dat hij het enige kind was van rijke ouders. Hij had het een en ander van het leven gezien en hij was bang dat een vrouw hem om zijn rijkdom zou wensen, niet om zijn persoon. ‘O op zo'n manier,’ zei Esther en ze omhelsden elkaar. Als ze dat blozen maar niet zou verleren in de schaduwen van het kasteel.

Michaels ouders noemden Esther de goede afloop van een slecht begin. ‘En wat duurde dat lang,’ zeiden ze, ‘die oorlog waarvan iedereen dacht dat hij zo over zou zijn! Did people in Holland think it would last as long as it did?’ ‘We did not like the Germans,’ zei Esther die de woordenstroom niet goed had verstaan.

Ze trouwden in de engelse kerk en na afloop dronk Esther voor het eerst van haar leven een slok champagne. De mensen hieven het glas naar haar en ze bloosde als zelden tevoren. ‘Laten we hopen dat alles van nu af beter zal gaan!’ zeiden ze. ‘En wat voor een gewaarwording was dat?’ vroegen ze, ‘al die moffen over de vloer, dag en nacht? Werden jullie nooit eens wanhopig?’

‘The soldiers were sometimes very young,’ zei Esther voorzichtig van woord tot woord op een vragende toon en ze ontving een krachtig applaus. Ze spreekt nu al perfect Engels, zeiden ze, na één dag in ons land, *perfect.*

Niet lang na het huwelijk keerde het echtpaar naar Nederland terug waar Michael weer de vrachtwagenchauffeur werd die Esther op het hoogtepunt van de bevrijding had leren kennen. ‘He has to drive his truck all the night and he stay over in Amersfoort’. Joost mocht weten wat die auto's vervoerden dat het vervoer persé 's nachts moest plaatsvinden. ‘Ik geloof dat het sneller gaat op de weg,’ zei Esther en probeerde mijn vader iets moeilijks in het Engels uit te leggen, namelijk dat Michael in de oorlog was gaan houden van dat zware rijden in het holst van de nacht. Hij hield van het stuur in zijn handen. ‘En ze mogen nu tenminste hun lichten weer aandoen,’ zei Esther en hoe noemde ze die in het Engels? ‘Headlights.’ Goedzo. Michael zou het missen, in zekere zin, het duister, de spanning, wanneer hij weer in het bedrijf van zijn vader zou zijn ingeschakeld. Bouwmaterialen waarachter de oorlog verdween, al het gevaar dat hij overleefd had. Nu had hij Esther als herinnering aan die tijd! Typisch Engels was dat hij van een vrouw was gaan houden die zoveel ouder was dan hijzelf en dat ze van lage komaf was was niet typisch Engels. Misschien had de oorlog de mensen toch wat ge-

leerd in dat opzicht.

Juan rammelde de dia's in het doosje en vroeg of ik zo tevreden was. ‘Ik heb nooit een film gemaakt van de handen,’ zei hij. ‘Die film waaraan je denkt was wat anders.’ Hij zocht naar een laatste dia die een sluitstuk moest zijn van de reeks en ik dacht aan de dagen dat Esther als getrouwde Engelse dame in onze stad woonde, zonder fanfare, voorlopig nog bij haar moeder, want huizen waren er niet een twee drie. Veel mensen waren zelfs dakloos geworden. Twee dagen waren het, welgeteld, en tussen die dagen één nacht dat Michael niet hoefde te rijden. In de nacht die op de tweede dag volgde had hij weer dienst. Hij kuste zijn vrouw en zijn vrachtwagen werd op een onbewaakte overweg door een goederentrein in volle vaart gegrepen. Esthers man was op slag dood, evenals de jongen die naast hem zat.

Onwaarschijnlijke gebeurtenissen lijken een betekenis in zich te dragen en de neiging tot uitleg is onweerstaanbaar. Wie kan geloven dat het dodelijke ongeluk ook na een oorlog doodgewoon doorgaat? Wie kan er vrede mee hebben dat Michaels dood niets betekende?

Zijn dood was niet wreed, geen gril van het lot, al is het een troost om zoiets te denken. Alleen Esther begreep dat Michaels dood gewoon zomaar wat was en daarom luisterde ze naar niemand. Ze at niet meer en ze kon geen woord uitbrengen.

Onvoorzichtig, roekeloos, een overmoedige bui na al die jaren van spanning, er moest toch een verklaring zijn? De overwegen waren aardedonker in die tijd, maar aan de andere kant reden de treinen ook veel minder hard. De jongens stonden bekend als solide, betrouwbaar, voorzichtig. Ze hadden geen druppel gedronken. Esther had geen verkeerde keuze gemaakt en de oorzaak van het ongeluk werd nooit vastgesteld. Het bleef een zaak van ‘uitlegkunde’, gissing, speculatie.

illustratie: Fred Geven

Had hij van boeken gehouden, van klassieke muziek, van een stevige wandeling? Had hij een studiehoofd, steunde hij Churchill ook na de oorlog?

‘Ze trouwen zo vroeg soms, die jonge mensen,’ peinsde mijn moeder, ‘je moet elkaar eerst toch ook een beetje leren kennen?’

‘Esther was bijna dertig,’ zei mijn vader, ‘als ze geen dertig was.’

Wie Esther gekend had gaf uitdrukking aan diepe verslagenheid. Het ongelooflijke, het onrechtvaardige ervan. Er waren weer goede sigaren, al was het nog mondjesmaat. Stom nutteloos ongeluk enzovoort. Het beste was stilte. De stilte kun je eindeloos herhalen.

‘And how is your lover today?’

‘My lover is very well, thank you very much.’

‘And how will your lover be to-morrow?’

‘To-morrow will also my lover be very well.’

Echo van het verleden, de kleine correctie geduldig gemaakt, de uitspraak, de tijden waarmee je voorzichtig moet zijn, de volgorde van de woorden. ‘Het Engels drukt zich nauwkeuriger uit,’ had mijn vader gezegd.

Esther verschool zich achter de vitrage die ik eens van dichtbij bekeken had om te doorgronden waarom ik die steeg niet had mogen betreden. Ze reisde opnieuw naar Engeland waar de ouders van Michael het droomkasteel voor haar open hielden zo lang als ze wilde. Ze mocht zich zelfs vestigen in dat land. Als getrouwde vrouw had Esther de vrije keuze. Nooit had ze zoveel rechten gekend.

‘En zou het verstandig zijn?’ mijmerde mijn moeder, ‘in een vreemd land bij vreemde mensen want dat zijn ze tenslotte toch voor haar. En ze heeft tenslotte ook nog haar moeder.’

‘Vreemde mensen?’ zei mijn vader in gedachten, ‘vrouw, waar heb je het eigenlijk over?’

Mijn moeder had van ze wist niet meer wie eens gehoord dat het eten in Engeland minder smakelijk was dan bij ons en ze stelde het steeds aan de orde. Ze treurde om Esther, kon ze maar wat doen, wist ze maar wat ze moest *verzinnen.* We kregen een nieuw dienstmeisje dat Ina heette, afzichtelijk van omvang en lelijkheid, al was ze de goedhartigheid zelf. Haar bril zakte voortdurend tot onder haar uitpuilende ogen die je zo vriendelijk in de gaten hielden dat je er wanhopig van werd. Zodra ze bij ons in dienst trad was mijn moeders vermanende stem niet meer van de lucht en zo hoorde het ook eigenlijk bij ons thuis. Eigenaardig was dat dit wezen dat mijn vader een ‘exemplaar’ noemde verzot was op het poetsen van schoenen.

Esther keerde terug naar haar geboortestad. Ze ruilde de eenzaamheid van in-den-vreemde in voor de eenzaamheid van een taal die haar vertrouwd was en ze verhuisde. Zij en haar moeder konden nu dankzij een goed pensioen en dankzij die rijke familie comfortabel wonen, licht en ruim.

Juan toonde de dia die hij tot het laatst bewaard had: dokter Heertje an Sich, zonder patient, nog hygiënisch verpakt in een vlekkeloze chirurgische jas, een linnen muts tot over zijn onaanzienlijke oren, een witte lap voor zijn neus en zijn mond, de donkere oogjes duivels samengetrokken van moeheid en inspanning na het werk, glimlachend en voldaan. ‘Dat is dokter Heertje na afloop van de operatie,’ kondigde hij aan. ‘En na zo'n operatie is dokter Heertje wel heel erg moe.’

Toch had ik hem eens na het werk de trap in het ziekenhuis zien oprennen als een dolle hond, hoog giechelend en gierend tegen wat waarschijnlijk een collega was die hij de loef zou afsteken. Stoom afblazen was het geweest.

‘Een dienstmeisje van ons had zo'n hand die jij smal maakt,’ zei ik, ‘en dat meisje...’

‘Die kan ik perfect repareren,’ viel Juan me in de rede. ‘Hoe oud is ze nu? Stuur ze maar! Laat maar komen!’

Hoe oud was Esther? ‘Achter in de zestig, denk ik. In de zeventig. Het is veertig, vijfenveertig jaar geleden dat ik

haar kende. Vlak na de bevrijding, toen heeft ze...'

'Schei uit,' zei Juan, 'ik heb geen zin in die oorlog. Bovendien wisten ze er toen nog niets van en er is nog bijna niemand die die operatie zo goed kan doen als ik hem doe.' In zijn marmeren zaal had hij het grote licht aangedraaid. 'En nu ben ik ook weer doodmoe,' zei Juan. 'Ik ga nog eens weg uit dit land, dan heb ik tenminste geen last van die belastingen hier.'

Hij was moe en hij nam niet de moeite om de dia's op volgorde te zetten. We liepen de trap af naar beneden. 'Gisteren achteneenhalf uur aan een stuk door achter elkaar staan opereren,' zei hij, 'ik *kon* niet meer. Achteneenhalf uur, één operatie!'

'En de prognose?'

'Slecht. Het was toch kanker en nu wil die zoon me ook nog voorschrijven hoe en wanneer ik het die man zeggen moet.'

Alles slijt zeggen ze wel en zo gaat het ook met verdriet, al denk je wel eens dat gaat nooit meer voorbij. Maar Esther sleet sneller dan haar verdriet en het was gewoon triest om te zien, zo broodmager als ze was juist in de jaren dat iedereen weer een beetje op krachten kwam. Haar gezicht versmalde zich, haar wangen vielen in onder de uitstekende jukbeenderen. Alle kleur was ze weer kwijt, alleen het rosse haar had niets van zijn glans verloren. Ik zag haar eens in de winkelstraat van haar stad die allang de mijne niet meer was, onopvallend en nog even recht als altijd. Ze gaf me een hand, ze noemde me dadelijk bij mijn voornaam en vroeg me verschrikt of ze nog wel zo vrij mocht zijn. Het was een grapje, ze lachte. Aan haar goede hand droeg ze de ring die Michael voor haar gekocht had. Ze leidde een rustig bestaan. 'Je bent niet veel veranderd,' zei ze, 'kom je nog vaak in de stad? Zal wel niet, hè?' Het leek haar werkelijk plezier te doen dat ze me zag en ze vroeg naar mijn vader en moeder. 'Ze wonen nog net zoals toen,' vertelde ik haar. Onbegrijpelijk dat ik deze vrouw lang geleden zo gedachtenloos had beledigd dat mijn moeder me de les had gelezen. Ik zat op mijn vliegende hollander in de achtertuin en ik zei zo hard als ik kon: 'Moet je die dienstmeid van de Möringers zien, die heeft...' Ik weet niet meer wat ik verder nog te beweren had. Esther stond achter mij bij de schuur en daarom zei mijn moeder later, Dat woord moet je niet gebruiken waar Esther bijstaat, dat is toch niet aardig, want Esther is toch ook een dienstmeisje. Ik schaamde mij zo diep dat ik me terugtrok op de speelgoedzolder waar de wereld me overweldigde in al haar groteske beperking. Hoe kon mijn moeder zo stom zijn dat ze dacht dat ik Esther ooit dienstmeid zou noemen? Snapte ze niet dat ik het woord juist gebruikt had om Esther van mijn durf te doordringen wanneer het op woorden aankwam? Geteisterd door berouw deed ik boete te midden van blokken en de rails van de opwindtrein. Ik zag Esther geleund tegen de schuur, een onuitsprekelijk verdriet omfloerste het grijs van haar ogen... Nu vroeg ze hoe het met me ging en ik vroeg haar hetzelfde. Het ging goed met haar, zei ze, het ging wel, ja hoor. Over haar gezondheid had ze geen klagen. Ik bespeurde geen wrok in haar stem vanwege mijn schreeuw in het verleden en misschien was het toen minder vreselijk geweest dan ik nu al een leeftijd lang had gedacht. Misschien had ze er nooit meer bij stilgestaan. Misschien had Michael haar van de last van het verleden bevrijd, zelfs al had een trein hem in een oogwenk vermorzeld.

Wie zal het zeggen hoe ze haar kortstondige huwelijk heeft beleefd? Ik stel me haar voor, ontdaan van haar schort en van alles wat haar zo lang voorgeschreven geweest was, ontstegen aan de lijdzaamheid en het fatsoen waarom ze zo hemelhoog

werd geprezen. Heftig en zonder reserve stel ik me haar voor, minnares van een overgave waarvan niemand de eenvoudige Esther zou hebben verdacht en waarvan aanbevelingen schande zouden hebben gesproken.

Van alles stelde ik me voor, tegenover haar in de winkelstraat.

Ik vroeg of haar moeder nog leefde.

Ze knikte en ze liet het bij die knik. Het was haar trots dat ze bij niemand vertrouwen zocht.

Je kunt alles vertellen zoals het gebeurd is, had Juan mij de les gelezen, en zodra ik mijn mond open deed praatte hij er dwars doorheen. Juan die voor alles een oplossing wist en onzichtbare draden aaneenknoopte tot ze weer prikkels konden geleiden. We zaten aan de marmeren tafel in de tuinkamer van het huis dat een steen om zijn nek was, Juan en zijn vriend en zijn boekhouder. Mitchie draafde slippend over de vloer en Juan greep haar. Hij zwaaide haar tot dichtbij zijn gezicht dat Mitchie extatisch aflikte, de rose mini-tong sneller dan het geluid. Boebi zat recht in haar mand, popelend van jaloezie, haar gewicht verplaatsend van de ene poot naar de andere. 'Mitchie slaapt bij mij helemaal onder de dekens,' zei Juan en probeerde Mitchie's kop in zijn mond te proppen. Van doodsangst slaakte Mitchie een dunne gil. 'Ik vreet haar helemaal op,' zei Juan en zijn vriend zei: 'Net als de vorige, die vond je toch zo lekker smaken?' Juan riep Boebi dat ze moest komen en ik dacht aan lepeltjesnagels en aan de bezitster van Juans fraaiste smalle hand. Esthers verminking was me niet opgevallen bij die laatste ontmoeting, hoe lang alweer geleden? Ze was een schim geweest van zichzelf en ze hoefde aan niemand gehoorzaam te zijn. Ze was sleur die zich voortbewoog, een voltooid verleden, trouw aan een trouw die geen trouw meer verdroeg. Southampton, Southampton... Ze was af en toe naar Engeland gereisd en dat vond ze wel leuk, de reis en het contact dat langzamerhand was gesleten. Ze had haar schoonvader brieven geschreven waarin mijn vader correcties had aangebracht en het was verbazend hoe aardig ze schreef en hoe weinig fouten ze maakte.

'Die klootzak,' zei Juan over de zoon van die man die hij had geopereerd, 'dacht dat hij mij even de wet kon voorschrijven.' Hij rookte de ene sigaret na de andere, niet meer dan tweederde van elk, om zijn gezondheid te sparen. Het ging erom dat die zoon erbij wilde zijn als Juan het aan die man vertelde en daarom wilde hij weten of hij het 's morgens of 's middags zou doen, die grote klootzak. 'Toen heb ik hem toch de huid volgescholden! Dat is een schatrijke zakenman en die had gezegd tegen die zoon dat hij het liefst dood zou gaan als hij net een hele goeie deal had gesloten...' Juan rookte en las de tijd van het onnoemelijk

dure gouden horloge waarmee de zoon zijn dank had betuigd aan de chirurg, in eerste instantie. ‘Als ze denken dat ze mij kunnen omkopen,’ zei hij en maakte opeens hoge geluiden om Mitchie te vermaken. De hond begon druk te wriemelen in zijn handen en blafte in het wilde weg.

Als ik nog eens proberen zou om het aan Juan te vertellen? Dat een winkelcentrum is gemaakt van de straat waardoor de Canadese tanks waren gereden en dat de zeventien jarige WA-man van toen in dat centrum een bloeiend videobedrijf heeft. Ik herinner mij zijn zwarte hemd, zijn bolle hoofd, zijn veroveraarsblik en de handgranaat in zijn gordel. Alsof Juan mijn gedachten geraden had gaapte hij en snauwde hij naar zijn vriend om het een of ander. Esthers buurt is gesaneerd, het krot waarboven de zachtmoedige Michael zich niet verheven achtte is tot de laatste steen afgebroken. Wat gebeurd is kan worden verteld.

Juan strekte zijn benen en zei dat hij naar bed ging, nu meteen. ‘Ik houd van Mitchie,’ zei hij, ‘en van Boebi houd ik net zo veel. Kijk maar,’ zei hij bij Boebis kwispel, ‘ze weet het, ze begrijpt wat ik zeg. Heb je alles gezien wat je wilde zien, truttebol?’ Ik zei ja en Juan liep de kamer uit. Allicht had ik gezien wat ik wilde. Ik had zelf om de voorstelling gevraagd.

Victor Vroomkoning
Gedichten

Bezoek 1

Zie hem aan. Hij heeft steeds
minder eeuwig leven. Nog even
en ik kan hem niet vergeten.

Lichter dan de vogels
voelt hij zwaarder aan
dan in zijn sterkste jaren.
In zijn stem echoot het kind.

Ik laat hem in een leunstoel
lopen, tussen ramen in
zodat hij meer van mij kan zien.

Nog beven resten leven
door hem heen.

Bezoek 2

Als ik hem spreek
hoor ik zijn zwijgen niet.

De radiator fluit.
Een blad valt
in de vensterbank.
Lage zon brengt stofjes
aan het licht.

Over dat soort dingen
raakt mijn mond
niet uitgepraat.

Zo doe ik maar
alsof het masker
van de dood
hem nog niet staat.

Bezoek 3

Ik mag nog even
tussen de gordijnen
zijn stil leven zien.

Onder glas geborgen
in een pak dat hem te wijd is
steken hals en handen

goeddeels binnen boord.
Hij heeft het blauwe
van een drenkeling.

Vooroverbuigend spiegel ik me
in het ingelijst gezicht.
Uit één mond zwijgen wij.

Bezoek 4

Tussen vreemden ligt hij
onder marmeren Latijn.
In dode taal spreekt hij
niet aan.

Na die foto stierf hij
vijftien jaar
tot hier.

Het paars van de azalea's
herinnert aan
zijn laatste lippen.

Dag vader, zeg ik
tegen niemand meer.

Esther Jansma
Gedicht

Cirkels

Mijn handen, ogen hebben haast;
ik wil een nieuw verleden.
Uit scherven, woorden, zand
maak ik een stad
met pleinen waar geliefden spelen,
muren waarlangs strijklicht valt,
affiche op vervaald affiche,
asfalt -

stof proef ik, de laatste resten
van een stad waar dertig dagen
als dertig wijde pleinen
eeuwig waren: stenen vlakten
waarover tijd in cirkels schoof
en hitte schreeuwde uit gezichten,
geluiden - zo kruip ik
voor de doden uit.

Koos Geerds
Gedicht

Hof-wyk

De met het erf verbonden feiten
gaan nog van mond tot mond;
ze doet naar de vertrouwde trant
de ronde met de hond, oplettend,
jong in haar zeer dierbare legende,
ofschoon de voortzetting van eigen
bloei haar nooit voor ogen stond.
De weide heeft nog even groene grond
binnen de singel van de eiken -
ze kijkt naar de restanten
van het pad, dat met de jaren dunt;
waarvan wij samen enen boer verdenken.
Ze glimlacht om het stoere front,
dat ongeschonden bleef achter de beuk
en doorgetrokken heg; de beide loze posten
van het hek, waarlangs men tot de voordeur
reed, hadden zekere mesd'moiselles, gehecht
aan opschik en galante sierrijtuigen, diep
gekrenkt. Die zouden graag haar eer
hebben verwed, dat dit geen pand werd van
- zulk volk bleef buiten het beschaafd gesprek.
Hier diende ze. Haar mare groeit
naar de volkomenheid van wat geschreven
stond. De levensboom zal niet altoos
verblijven in de spiegeling, waar-

onderdoor wij tot het jongste licht
als huisgenoten binnen mogen gaan.
Geen woord heeft ze verzuimd of toegedaan:
Janna van der Werf. Van Hofwijk, zei ze
er steevast bij. Van Zwolle naar Ankum.
Van Alpha tot Omega.

Peter van den Hoven
Jeugdliteratuur
Tijdschriften I

'In het onderwijs en het onderzoek en in de aandacht van de media voor het boek, neemt de kinder- en jeugdliteratuur nog steeds een ondergeschikte plaats in. Deze situatie behoeft verbetering. De boeken die kinderen en jonge mensen lezen zijn van grote invloed op hun latere vermogen om met geschreven teksten om te gaan. Het werk van de beste auteurs van kinder- en jeugdliteratuur doet in niets onder voor het werk van de beste auteurs voor volwassenen.'

Aldus, in een wervingsfolder, het bestuur van de in april 1986 opgerichte Stichting Landelijk Platform Kinder- en Jeugdliteratuur bij de presentatie, eind vorig jaar, van het eerste nummer van Documentatieblad, een kwartaalschrift onder redactie van Toin Duijx, Tony Meelis-Voorma, Hugo Verdaasdonk en Anne de Vries, dat tot doel heeft uitvoerige informatie te geven over het onderwijs en het onderzoek inzake kinder- en jeugdliteratuur aan opleidingen in het Hoger Beroeps Onderwijs en het Wetenschappelijk Onderwijs.

Daarnaast wil het blad gaan berichten over allerlei projecten ten behoeve van wat genoemd wordt leesbevordering en boekpromotie binnen de boekenbranche, het openbare bibliotheekwerk en de media.

Documentatieblad is een wat mij betreft toe te juichen initiatief dat zeer welkom is in een tijd dat het met tijdschriften over jeugdliteratuur niet zo best gesteld is: er verdwijnen er meer dan er bijkomen. Zo werd twee jaar geleden het sinds 1976 bestaande Refleks, een gezamenlijke uitgave van het N.B.L.C. (Het Nederlands Bibliotheek en Lectuur Centrum in Den Haag) en de Vlaamse uitgeverij Van In, nogal plotseling opgeheven, terwijl eerder al het losbladige tijdschrift Verkenningen op het gebied van de jeugdliteratuur (van uitgeverij N.I.B. te Zeist) van de markt verdween. En vorig jaar legden zowel het Vlaamse blad Pluizer als het Nederlandse Leestekens het loodje. Een kleine slachting dus onder de bladen over jeugdliteratuur, en mede daarom is het verschijnen van Documentatieblad, wel verzorgd maar wat saai uitgegeven, een gebeurtenis die niet onvermeld mag blijven.

Het interessantste uit het eerste nummer is een kort artikel van Tom Baudoin over het onderzoeksrapport *Pedagogische en litaraire overwegingen inzake kinder- en jeugdliteratuur* dat, met subsidie van W.V.C. en geschreven door Baudoin, Duijx en Verdaasdonk, binnenkort verschijnt en de vraag probeert te beantwoorden hoe, bij de beoordeling van kinder- en jeugdliteratuur, opvoedkundige en literair-esthetische criteria zich tot elkaar verhouden. Verder onder andere een overzicht van lopend onderzoek aan Nederlandse en Vlaamse universiteiten met een lijst van recente publikaties, en informatie over interessante scripties uit Amsterdam en Leiden.[1.]

Documentatieblad verscheen op het moment dat bij de lezers van Leestekens een brief in de bus viel, niet van de redactie maar van het marketing management van Educaboek, met de mededeling dat het blad is opgeheven. Oorzaak: een sterk dalend aantal abonnees waardoor exploitatie niet meer mogelijk is. Weg Leestekens dus. Jammer?

Och, het blijft altijd spijtig als er weer een blad over jeugdliteratuur verdwijnt, maar je kunt niet zeggen dat het besluit als een volledige verrassing komt, ook al doet de redactie in het laatste nummer nog zo alsof haar neus bloedt. Leestekens is voortgekomen uit Project Jeugdliteratuur, dat van 1976 tot 1980 een belangrijke rol heeft gespeeld bij het stimuleren van onderzoek naar (de werking van) jeugdliteratuur aan verschillende onderwijsinstellingen. Als zodanig heeft de redactie in die jaren emanciperend werk verricht door de produktie van veel informatie van constante kwaliteit waarbij soms een forse lengte en een meer theoretische onderbouwing van bijdragen niet werd geschuwd. Nog altijd vormen de vier jaargangen een boeiend en zeer informatief naslagwerk. Maar in 1980 moest het plotseling allemaal anders: kortere bijdragen, meer op de praktijk van de onderwijsgevenden toegesneden didactische artikelen over het gebruik van kinder- en jeugdboeken in de klas, meer interviews met direct betrokkenen (auteurs, docenten, studenten), meer aandacht voor prentenboeken en andere literatuur voor jonge kinderen. De bedoeling was wel dat ‘verworvenheden van Project Jeugdliteratuur, zoals relevante achtergrondinformatie op theoretisch en didactisch gebied’ gehandhaafd zouden blijven.

Daar is allemaal weinig van terechtgekomen. De wisselende redactie, onder constante leiding van Jaques Vos, heeft zes jaar lang een weinig consistent redactiebeleid gevoerd. Behoudens enkele redelijk interessante themanummers, zoals bijvoorbeeld over leerplanontwikkeling, werd en bleef Leestekens een saai, ongeïnspireerd, bloedeloos blaadje, niet veel langer dan twee, drie pagina's, oppervlakkig en met het zoveelste lijstje didactische suggesties. Dieptepunt is de laatstverschenen aflevering, juni 1986, over ‘jeugliteratuur en media’, een wel zeer mager geheel met bijdragen over onderwerpen die al lang elders vanuit een duidelijke visie en veel diepgravender werden uitgewerkt.

Elk jaar zou naast Leestekens een extra bijlage komen met theoretische artikelen; dat gebeurde maar één keer, in 1983, in *Tekens van lezen*, een bundeling van vooral langere bijdragen over allerlei onderwerpen. En daar is het bij gebleven. De abonnees van Leestekens zijn opgeroepen over te stappen naar het blad School waarin, aldus de opheffingsbrief ‘ruime aandacht zal worden besteed aan jeugdliteratuur.’ Met ‘ruime aandacht’ worden de maandelijkse bijdragen van John Verhallen bedoeld die in twee pagina's nèt een rijtje didactische handreikingen kwijt kan en daarmee het oppervlakkige werk van Leestekens continueert. School is een informatief onderwijsblad, maar wie werkelijk in jeugdliteratuur is geïnteresseerd kan beter overstappen naar Documentatieblad of Leesgoed.

Leesgoed, tijdschrift over kinderboeken, is met ingang van 1987 de voortzetting van En nu over jeugdliteratuur dat tweemaandelijks wordt uitgegeven door de Dienst Boek en Jeugd van het Nederlands Bibliotheek en Lectuur Centrum.

En nu, zoals het blad in de wandeling heette, werd in 1974 gestart als informatiefolder voor N.B.L.C.-leden ‘en derden’. Vijf jaar later maakte een verantwoordelijke redactie er een heus tijdschrift van en onder leiding van Herman Verschuren, die nog steeds de eindredactie heeft, ontwikkelde En nu zich tot het beste tijdschrift over jeugdliteratuur. Het is onmisbaar vooral vanwege de uitvoerige documentatie over vakboeken en -tijdschriften uit binnen- en buitenland, informatie rondom de jaarlijkse griffels en andere prijzen, en verslagen van congressen en symposia. Bovendien besteedt het via recensies veel aandacht aan nieuw verschenen kinder- en jeugdboeken. Gaandeweg is de redactie daarnaast steeds meer gaan streven naar themanummers over voor de ontwikkeling van de jeugdliteratuur belangwekkende onderwerpen. Zo werden er, wat mij betreft met wisselend succes en lang niet altijd even boeiend, afleveringen gemaakt over verwante jeugdculturele media zoals de televisie, het theater en de film, en verschenen er nummers over historische kinderboeken, de zogenaamde ‘kommer en kwel’-literatuur, boekpromotie, vertalingen, kinderpoëzie, sprookjes, erotiek en jeugdliteratuur, journalistiek voor kinderen, Engelse kinderboeken in Nederlandse basisscholen en informatieve jeugdliteratuur. Een aantal themanummers werd samen met de letterenafdeling van de Katholieke Universiteit Brabant gemaakt naar aanleiding van de daar met regelmaat gehouden symposia, en ook Leesgoed zal dat in de toekomst blijven doen.

Over één van die themanummers, een special over vijftien jaar kinderboeken (van juni 1986), maakt Harry Bekkering, docent Nederlandse letterkunde aan de Universiteit van Nijmegen, zich in het oktobernummer van En nu erg boos. Hij verwijt de redactie ergerlijke oppervlakkigheid en vindt de afgedrukte interviews ‘zelfgenoegzaam en weinig diepgaand, borrelpraat’. De veel te korte stukjes waarmee het nummer is gevuld kunnen zaken hooguit aanstippen, maar niet uitwerken: ‘Allerlei kwesties die ruime aandacht verdienen, worden kort (alweer) aan de orde gesteld en hup! snelt men voort naar een ander onderwerp, want het moet vooral gezellig blijven.’ En Bekkering eindigt zijn pittige uitval als volgt: ‘Er bestaat in Nederland nauwelijks een tijdschrift, waarin wat langere beschouwingen over auteurs, stromingen of afzonderlijke werken worden opgenomen. Af en toe verschijnen er in Bzzlletin of in het recentelijk opgerichte Literatuur stukken van iets langere adem, maar veel is het nog steeds niet. Ligt hier niet een schone taak voor specifiek op jeugdliteratuur

gerichte tijdschriften als Leestekens en En nu? Moeten zij hun redactiebeleid niet wijzigen?'

Nu Leestekens inmiddels dus verdwenen is en En nu zich als Leesgoed presenteert mag die vraag met des te meer klem worden gesteld. Herman Verschuren is in zijn reactie op Bekkering tweeslachtig: jawel, het had allemaal zeker beter gekund, maar nee, het moet wel luchtig blijven... Voor wat betreft het gewraakte themanummer heeft Bekkering, zo lijkt me, volop gelijk. Het is inderdaad een al te haastig in elkaar gezet boeltje geworden met hier en daar gênante demonstraties van een in jeugdliteraire kringen wel vaker gedemonstreerd babbelziek toontje, maar, en daar ben ik toch wat positiever dan Bekkering, ik acht deze misser niet representatief voor het redactiebeleid, al ligt het gevaar dat Leestekens heeft genekt, makkelijk te consumeren bladvulling, zeker op de loer. Misschien zou een bijstelling van het beleid voor wat betreft voorbereiding en uitwerking van themanummers nog niet zo slecht zijn, met daarbij minder koudwatervrees voor af en toe wat diepgravender analyses. Dat moet in Leesgoed toch kunnen? Wat dat betreft zijn de bijdragen van redactielid Piet Mooren doorgaans een voorbeeldige uitzondering. Net als Documentatieblad moet Leesgoed vooral blijven bestaan - en dus gelezen worden door meer abonnees - maar dat kan alleen als de kwaliteit steeds beter wordt. Zoals de jeugdliteratuur zelf.[2.]

Eindnoten:

1. Documentatieblad kinder- en jeugdliteratuur is een uitgave van de Stichting Landelijk Platform Kinder- en Jeugdliteratuur; secretariaat: Drs. A.W.M. Duijx, Rijksuniversiteit Leiden, Vakgroep KLOP - sectie Kind en Media, Postbus 9507, 2300 RA Leiden. Men wordt donateur van de Stichting door *f* 25,- (*f* 15,- voor studenten HBO/WO) over te schrijven op postgiro 4989181 tnv Stichting Landelijk Platform, Buitenzagerij 60, 1021 NR Amsterdam. Donateurs ontvangen het Documentatieblad gratis.
   Overigens organiseert de Stichting ook studiedagen en cursussen. Meer informatie bij het secretariaat.
2. Leesgoed, tijdschrift over kinderboeken, kost *f* 45,90, en is een uitgave van het N.B.L.C., Postbus 93054, 2509 AB Den Haag, tel: 070-264351.

Peter Swart
Misdaadliteratuur
‘Binnenkomen zonder kloppen!’

De meeste debuutromans worden snel vergeten, of er nu nog meer boeken op volgen of niet. Er zijn echter ook debuutromans die in de herinnering blijven staan als een demonstratie van wat de betrokken schrijver aandurft en in zijn macht heeft; ze stellen de norm voor wat er verder van de man in kwestie mag worden verwacht.

Prins Desi van Jacob Vis behoort tot die laatste categorie, en laten we hopen dat het niet bij dit ene boek blijft, wat zijn produktie betreft. In de wereld van de Nederlandstalige misdaadliteratuur mag hij binnenkomen zonder kloppen.

Prins Desi, dat begin deze maand is verschenen, kan worden ingedeeld in de hoek van Jef Geeraerts en Tomas Ross, die, overigens ieder op een geheel eigen manier, actuele politieke gebeurtenissen ombuigen tot een voor de doeleinden van hun plots hanteerbaar geheel. Hun werkwijze heeft het grote voordeel dat het gekozen topic in de periode waarin het boek verschijnt in de schijnwerpers van de publieke belangstelling staat - dat was tenslotte niet hun geringste motivatie voor het uitwerken van plots rondom bijv. Rainbow Warrior en Bende van Nijvel - zodat het boek waarschijnlijk meer lezers bereikt dan bij de keuze van een minder populair onderwerp het geval zou zijn geweest. Ook verschaft die bij de lezer veronderstelde vertrouwdheid met het onderwerp van keuze de schrijver de gelegenheid gebruik te maken van namen, lokaties en organisaties die toch al een eigen leven waren gaan leiden door de niet-aflatende stroom informatie en anti-informatie die door de media over de consument wordt uitgestort.

In de reeks internationale politieke schandalen die tot voorbeeld dienden voor evenzovele thrillerplots ontbrak tot op heden een heldere interpretatie van de schimmige situatie in Suriname. Vreemd eigenlijk, want ‘Suriname’ heeft alles in zich waar de thriller-auteur zich graag van bedient bij het uitzetten van lijnen voor een plot. De exotische lokatie, een recente machtsovername, politieke instabiliteit, economische vertwijfeling, een link met de Nederlandse overheid, Decembermoorden, perscensuur, de arrestatie van Boerenveen & Co, de reputatie van drugsdoorvoerland, om maar een greep te doen uit de reeks van mogelijkheden. Waarom niet één van de gevestigde thriller-auteurs van dit feestmaal heeft gegeten, zal wel altijd een raadsel blijven, zeker is dat Vis zijn kans heeft gezien en waargenomen.

Prins Desi vertelt het verhaal van een poging tot omverwerping van de heersende macht in Suriname op grond van een vermetel plan van Nederlands-Amerikaanse makelij. De Heren Sanders en Quinn drijven samen de firma Interpress, een particuliere inlichtingen-organisatie met een prachtige dekmantel, die wordt benaderd om adviezen uit te brengen die kunnen leiden tot een machtswisseling in Suriname. Na een gruwelijke moordaanslag op de leiding van het Surinaams verzet in Nederland is de Nederlandse regering ervan doordrongen dat men niet langer met de handen over elkaar de gebeurtenissen kan blijven afwachten. Een representatieve delegatie van dat Surinaamse verzet wordt op het Catshuis welwillend ontvangen door de premier en een paar van zijn ministers. Als blijkt dat de Amerikanen bereid zijn enige contanten te investeren in een gewapende ingreep, en de Nederlandse minister van Defensie zich opwerpt als pleitbezorger voor de zaak van het Surinaams verzet in

Nederland, kan worden overgegaan tot het smeden van een plan de campagne. Waar diplomatie en economische sancties hebben gefaald krijgt nu het gerichte geweld een kans. Aangezien zowel de Amerikanen - die op dat vlak immers al een lange reeks van blunders lieten aantekenen - als de Nederlanders er niet om zitten te springen achteraf door speurders te worden beschuldigd van betrokkenheid bij het omverwerpen van de regering van een bevriende mogendheid, wordt de opdracht uitbesteed aan de firma Interpress, die al vaker met dit bijltje gehakt heeft.

Degenen die nog twijfelen aan de mogelijkheden van de diverse aan het bureau verbonden specialisten worden over de streep getrokken door een verbluffend rollenspel, waarover hier maar niet te veel verteld moet worden. Vertegenwoordigers van de inlichtingendiensten van beide landen keuren het Interpress-strijdplan goed, en waarom zou het ook niét lukken? De bevelhebber en zijn secondanten dienen te worden ingerekend via listen die zijn ingegeven door militaire principes, en het inspelen op persoonlijke zwakheden, waarna de belangrijkste militaire posten moeten worden betrokken. De verwachting is, dat de overgebleven legereenheden niet al te moeilijk meer zullen doen als hun ter ore komt dat het kaarsje van hun baas is uitgeblazen. Aansluitend hierop de gebruikelijke televisiepresentatie van de nieuwe regeringsleider, en de democratie is weer in het zadel geholpen - zij het met kracht. Een eenvoudig plan, briljant in zijn eenvoud, aldus de samenstellers en fiatterende inlichtingendiensten. Het welslagen van de hele onderneming staat of valt echter bij de consequente uitvoering ervan, terwijl de stropers misschien wel wat weinig rekening hebben gehouden met tegenspartelend wild.

Bij het kiezen voor een plot op basis van aan de actualiteit ontleende gegevens hoort een aantal consequenties.

Allereerst moet met de lezer een gezamenlijk startpunt

worden overeengekomen, de schrijver dient duidelijk aan te geven tot op welk punt de actualiteit wordt gevolgd, tot waar feitelijke gebeurtenissen en de eigen verhaallijn parallel lopen. Dit houdt tevens in, dat de schrijver bij het uitwerken van zijn plot nooit mag kiezen voor een voortzetting die àl te ver afstaat van de voorstelling die de gemiddelde krantenlezer zich heeft gemaakt van de betrokken personages en de situaties waarin zij zich bevinden. Wordt de goodwill van de lezer al te ver opgerekt, dan is de geloofwaardigheid van het verhaal snel in het geding, en komt daardoor het leesplezier in gevaar.

Zover heeft Vis het niet laten komen, ook al zijn er natuurlijk genoeg mensen te vinden die reeksen vraagtekens zouden plaatsen bij een door de Nederlandse overheid goedgekeurde en meegefinancierde staatsgreep in Suriname. Vis speculeert echter terecht op het inmiddels gegroeide wantrouwen van het publiek ten opzichte van politici, die immers steeds vaker betrapt worden op het liegen en bedriegen waar zij zich bij het uitoefenen van hun bedrijf van bedienen.

Een andere consequentie van het schrijven over het hedendaagse Suriname is, dat de auteur vastzit aan een aantal personages die gemist zouden worden als hij ze zou weglaten. Bouterse, Brunswijk, Lubbers en anderen worden ook onder eigen naam opgevoerd. Chin A Sen wordt Chan Mu Sen (waarom niet de oorspronkelijke naam gehandhaafd als het verschil zo minimaal is?) en verder lopen er natuurlijk ook nog een heleboel bedachte personages in het boek rond. Wie bang is zich te vergissen raadplege de lijst van personages in het begin van het boek. Merkwaardig genoeg doet de aanwezigheid van drie soorten personages in het boek nergens gekunsteld aan; ze mengen zich net zo vanzelfsprekend met elkaar als werkelijkheid en fictie.

Dat sex en geweld algemeen gelden als vitale bestanddelen van de (moderne) thriller heeft Vis zonder morren geaccepteerd en in eigen stijl overgenomen.

Sommige erotisch getinte passages zullen de lezer dan misschien het gevoel geven na een onderbreking abusievelijk het boek van een huisgenoot te hebben opgepakt, maar gelukkig behoren deze stijlbloempjes tot het genre ‘nimmer dralend’, en staat tegenover de gulzigheid waarmee de sex wordt verslagen een zekere koelheid bij het beschrijven van alles wat verband houdt met wapens en geweld. Zo blijft de zaak in evenwicht... *Prins Desi* is door zijn logisch verlopende plotlijnen en uiterst samenhangende verteltrant een ijzersterk debuut geworden. Mogelijk blijft de gegeven oplossing aan het eind van het boek in deze turbulente periode overeind, misschien ook wordt de fictie alsnog ingehaald door de feiten, want Vis laat het één van zijn personages niet voor niets zeggen: ‘Het scenario verandert met de dag.’.

J. Vis: Prins Desi. Uitgeverij Het Spectrum *f* 24,90

Renate Dorrestein
van de Campus

Of ik graag een football-player in mijn klas zou willen hebben, informeerde een van mijn studenten. ‘Kan hij spellen?’ vroeg ik. Dat wist mijn kind niet. Maar ze kon mij er een bezorgen als ik dat wenste. Zo'n leuke grote klerenkast, weet je wel. ‘Ik heb al een zwemmer,’ zei ik, en dank je verder zeer. Zij vond het maar vreemd dat haar aanbod mij niet deed springen en zingen: er wordt op de universiteit van Michigan gevochten om atleten en het hardst om leden van het football-team, de Wolverines. Van tijd tot tijd riskeert een overijverige professor die vindt dat het in de wereld van de wetenschap om brainpower moet draaien, zijn nek door naar buiten te brengen dat er iets mis is met het academische peil van de Wolverines. Coach Bo Schembechler verschijnt dan met dat grote agressieve hoofd van hem op de televisie om onder bloedschennige eden te verklaren dat zijn jongens zich het merg uit de botten studeren en het dus een leugen is dat ze louter om hun atletische prestaties op de U of M gedoogd worden. Ja, en wat nou gek, wat nou gek dat ze allemaal de cursus De Grote Filosofen Van Het Westen volgen - het is immers bekend dat footballplayers een natuurlijke inclinatie tot filosofie hebben en geen quarterback zonder Kiergekaard kan! Halen ze dan soms geen goede cijfers? Hebben ze niet allemaal een lijst vol prachtige A's? En dat de filosofiedocent meegaat naar alle uit-wedstrijden, van Hawaii tot Florida, wat bewijst dat nou anders dan dat er tussen de warming-ups nog een hoofdstukje Hegel wordt doorgenomen? Omkoping? Vrijkaartjes in ruil voor goede cijfers? Bo schuimbekt bij het idee! Bo schuimbekt en dat is dan weer dat: de rituelen zijn daarmee ordentelijk afgewerkt en de dingen kunnen hun gebruikelijke loop hernemen.

Ik zeg maar zo, ik zeg maar niks. Want voor mij is football geen persoonlijke passie, dus dan heb je makkelijk praten en hoef je je onsterfelijke ziel niet op het spel te zetten voor een kaartje. Mij vervult het niet van radeloosheid dat nog

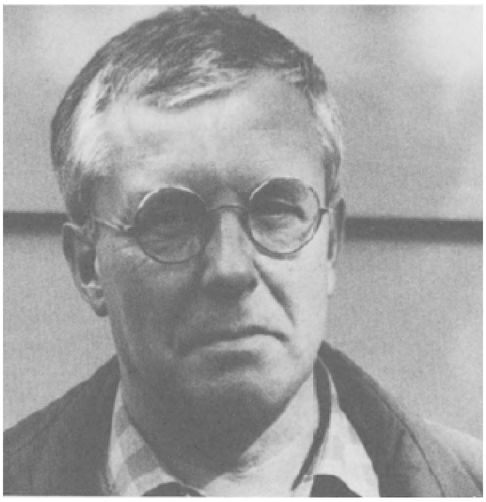
voordat het seizoen begint, alle wedstrijden zijn uitverkocht, van de eerste tot en met de honderzevenduizendste plaats in het stadion van Ann Arbor dat zich op een steenworp van mijn woning bevindt. Op de dagen dat er thuis gespeeld wordt, zit ik ontspannen voor het venster en bekijk ik mijn medemens.

Om een uur of negen 's morgens rukken de eerste horden al op, geheel in blauw en geel gedacht, de Wolverine-kleuren. Ze sleuren vaandels en parasols langs mijn raam, en barbecues om frankfurters op te braden, en uitpuilende koeltassen, en verrekijkers, en blauw-gele kussentjes om het lange zitten te verzachten. Om tien uur is er in de wijde omtrek geen parkeerplaats meer beschikbaar en beginnen mijn buren hun gazons voor veel geld aan waanzinnigen te verhuren. Om elf uur komen alle junks, autodieven en studenten van Ann Arbor op de been om kaartjes van dubieuze afkomst te koop aan te bieden. Om twaalf uur is het een en al drank en lekkere wijven en om één uur zet ik mijn walkman op om de oude Bob Dylan het geraas van televisietoestellen onder en boven en links en rechts van mij te laten overstemmen. De wedstrijd is begonnen, en ik pak maar eens een goed boek. Ik spijker mijn Hardy en Faulkner bij en voel mijn flat schudden. Een keer kreeg ik de keukenlamp op mijn kop toen er een hoogtepunt plaats vond dat alle bewoners van het gebouw tezelfdertijd een luchtsprong deed maken.

Het is niet dat ik mij boven football verheven voel, het gaat mij in tegendeel boven de pet. Het is een duister en gecompliceerd spel waarvan niet valt te begrijpen hoe en waarmede men punten verdient, dat heb ik met mijn eigen ogen kunnen waarnemen toen een collega mij een keer naar een wedstrijd meenam omdat hij terecht vond dat je niet in Amerika mag wonen zonder deel te nemen aan de belangrijkste culturele verschijnselen. Leergierig zat ik naast hem, maar de cheerleaders en de big bands en de ballonnen en de clowns en de menselijke piramidenbouwers leidden mij almaar af van Bo's boys. Ook moest je de hele tijd opspringen en ‘Let's go blue’ yellen, wat ik trouwens vrij aardig deed. Wij dronken bier, wij versloegen de Hawkeyes uit Iowa, wij hadden alles bij elkaar een interessante middag, maar wij werden niet overmeesterd door het verlangen dit ooit te herhalen.

Waarschijnlijk ben ik de enige persoon in het ganse land geweest die de afgelopen weken de afwikkeling van het college-football-seizoen niet heeft gevolgd. Mij is ter ore gekomen dat de Wolverines in de Rose Bowl van de Arizona Wild Cats hebben verloren, als dat iets voor jullie betekent. Alleen het professionele football loopt nu nog, zij het eveneens op de laatste benen. Over een week wordt in Pasadena om de Super Bowl gespeeld tussen de New York Giants en de Denver Bronco's, als ik het wel heb. Kaarten zijn, zoals altijd, al lang volstrekt onverkrijgbaar. Vandaar dat de honderden ingezetenen van Denver die werden aangeschreven met de mededeling dat zij door het lot waren uitverkoren voor een van de honderd bij verrassing gereserveerde vrijkaarten, in hun handen knepen. Op een feestelijke receptie in een prettig restaurant zou hen het begeerde entreebewijs ter hand gesteld worden. De gelukkigen rukten in hun goeie goed uit. Zij kregen een drankje. Er speelde een orkest. En het volgende moment werden alle gasten in de handboeien geslagen: de hele situatie was een police-sting, opgezet om de honderd meest gezochte boeven van Denver in één klap bij elkaar te hebben. De gelukkige winnaars werden gevankelijk afgevoerd. Zei de verantwoordelijke politie-commissaris: ‘We wisten van te voren dat deze operatie succesvol zou zijn, want geen enkele Amerikaan zal zich de kans laten ontlopen om de Super Bowl bij te wonen.’

[Aart van Zoest
Nico Scheepmaker
Droite de Réponse]



Robert André is voorzitter van de Internationale Vereniging van Literaire Critici. Ieder jaar publiceert deze vereniging een overzicht van wat er op letterkundig gebied in de wereld gebeurt. Deze publikatie komt op de volgende wijze tot stand. Robert André vraagt een lid van zijn Vereniging om kort en krachtig te vertellen wat er voor interessants in zijn land is verschenen, in het afgelopen jaar. Is er niemand voor een land beschikbaar, dan komt daarover geen informatie, zo eenvoudig is dat. Het streven is echter om zo compleet mogelijk te zijn. Robert André doet zijn best om elk jaar weer in zoveel mogelijk landen mensen te vinden die bereid zijn om even op een rij te zetten wat de belangrijkste kenmerken zijn van de literaire produktie in die landen.

Hij heeft het mij gevraagd toen ik neerlandistiek onderwees in Parijs. De Internationale Vereniging van Literaire Critici is namelijk Parijs-gecentreerd, omdat daar zowel de voorzitter als de penningmeester wonen. Een secretaris is er niet. De voertaal binnen de Vereniging is uitsluitend Frans. Het is kostelijk om mee te maken dat een aantal mensen nog stand houdt op een laatste bastion van francofonie temidden van een ordinaire allesoverspoelende oceaan van internationale engelstaligheid.

Leuk werk is het niet om zo'n jaaroverzicht op te stellen. Je moet een selectie maken, die meestal nogal voor de hand ligt. Ik moest het de eerste van de twee keer dat ik het deed hebben over 1982. Dus: *De aanslag*, *De junival*, *Mokusei*, *Veertig*, *Van geluk gesproken*, *Het denkende hart van de barak*, en ook nummer honderd van mijn favoriete literaire tijdschrift, Bzzlletin, omdat het gewijd was aan de literaire kritiek. Een persoonlijke touch: aandacht voor een boekje van Carolijn Visser dat ik leuk had gevonden, *Grijs China.* Om je een idee te geven, schrijf ik op wat ik over *La Chine grise* schreef. ‘La jeune journaliste, toute seule, a voyagé en Chine. En autobus, en bateau, à vélo, à pied, en train, en quatrième classe. Son compte-rendu donne de la Chine non-officielle, populaire au sens littéral du mot, une image d'une impressionnante véracité.’ Kijk dat bedoel ik, in zo'n overzicht komen er nooit meer dan platte algemeenheden uit - ik althans zie geen kans om kortweg aan buitenlanders uit te leggen waarom die reportages nou zo bijzonder waren. En dan, grote twijfel bekruipt me bij dat soort werk: wie zou dat lezen? Zouden er zich inmiddels al Franse

of andere buitenlandse uitgevers hebben gemeld bij Carolijn Visser om een vertaling te laten maken? Zou er iemand ter wereld denken: ik ga Nederlands leren om dit te kunnen lezen? Ja, voor Schillebeeckx doen ze het, maar niet vanwege mijn bijdragen aan ‘L'année littéraire dans le monde’. En toch, de deugd wordt soms beloond. Van het een kwam het ander. Ik ontmoette Robert André, die mij deelgenoot maakte van zijn teleurstelling over het geringe aantal Nederlandse leden binnen zijn Vereniging. Omdat ik een zwak karakter heb, door iedereen aardig gevonden wil zijn, kortom met een natte vinger te lijmen ben, trad ik toe. Natuurlijk zeurde het stemmetje van mijn geweten, want je behoort niet straffeloos tot een calvinistische natie: ben ik wel een literaire criticus? Dat is toch iemand die in de krant schrijft wat er mankeert aan boeken die hij zelf niet in staat is te schrijven? Maar ik luisterde niet en bevond mij dus in mei 1984 op Sardinië, in Alghero, waar het jaarlijkse congres van de Internationale Vereniging van Literaire Critici werd gehouden. Ik ontmoette er critici uit velerlei landen. Uit Oost-Europa de geoefende bezoekers van congressen in het westen. Uit India een Sikh die mij het Sikh-wezen kon uitleggen. Uit Japan een mythologische ex-kamikazepiloot die het overleefd had en nu geheel uit prothesen was opgetrokken - ik heb wat met hem afgeglimlacht aan het ontbijt, maar ik kon helaas zijn Frans niet verstaan. Een uiterst verfijnde criticus uit Brussel, die de Belgische koninklijke familie frekwenteerde. Neusje van de zalm voor de snobistische mens was een hertogin, Edmée de La Rochefoucauld. Ze is de weduwe van een nazaat van de schrijver van de Maximen, de prins van Marcillac, die na de dood van zijn vader de titel hertog de La Rochefoucauld mocht voeren en als zodanig ook in de literatuurgeschiedenis bekend is, vanwege die Maximen vooral en ook vanwege zijn literaire samenwerking met zijn vriendin, Madame de La Fayette, auteur van een van de mooiste romans ooit geschreven, *La Pincesse de Clèves.* Geheel in de traditie van de familie heeft Edmée de la Rochefoucauld 28 letterkundige werken geschreven. Ze zit in menige literaire vereniging of jury (van de Prix Femina bijvoorbeeld), is de negentig gepasseerd maar hoopt op een zetel in de Académie Française.

Ze heeft Proust nog gekend en vooral Valéry. Bij haar thuis hangt een portret van Valéry dat zij zelf heeft geschilderd. Ik heb in Alghero een dansje met haar gemaakt, het hoogste wat een eenvoudig mens op dit gebied bereiken kan, omdat hertogin vlak onder koningin komt en de koningin met vreemden niet danst, zoals ik uit

zeer betrouwbare bron heb gehoord.

Ik bedoel maar, je begrijpt niet waarom zo weinig Nederlandse critici zich aansluiten bij de Association Internationale des Critiques Littéraires. In 1985 vond het jaarlijks congres plaats in Alma Ata, zonder mij, jammer nu ik achteraf weet dat er in Kazakhstan ook wat te beleven valt. Maar vorig jaar was ik erbij in Marseille. Het thema was 'Poésie et critique de la poésie', en de organisatie allergeestigst. Tijdens de openingszitting deelde Robert André mede dat zij die een voordracht wilden houden (een 'communication', een 'intervention') hun naam konden opschrijven op een schoolbord achter in de zaal. Dat gaf gedrang en elke dag een verrassingspakket aan saaie en aardige verhalen en van alles daar tussenin. Aardig vond ik de voordracht van Pierrette Chantôme-Doyon over jeugdgedichten van Stendhal. En het bericht over de hedendaagse Japanse poëzie door Ichiro Saito, die er was in plaats van de kamikazepiloot. Hij legde op kostelijk onbevangen wijze uit wat er speelt in de Japanse poëzie van nu, en hield een pleidooi voor de dichteres Ito Hiromi, die schreef:

> Mijn grootmoeder was medium
> Mijn moeder dreef duivels uit
> Mijn oudste tante was geisha
> Mijn jongste tante had tb
> Mijn andere tante was steriel
> Mijn grootvader verlamd
> Mijn oudste oom ging voortijdig dood
> Mijn jongste oom zegt praktisch niks
> Mijn vader is hun bloedverwant niet
> De man van mijn moeder en mijn eigen man
> Zijn verdwenen
> Vlak voor ik van mijn dochter beviel.

Om ook iets bij te dragen heb ik gesteld dat het misschien wel lijkt dat we in een tijd leven van doelgroepenliteratuur - vrouwen schrijven voor vrouwen, homo's voor homo's, junks voor junks, oude mannen voor oude mannen. Maar dat de goede poëzie goed is vanwege iets algemeen geldigs dat er in zit en de toegankelijkheid verzekert ook voor hen die niet tot de doelgroep behoren. Voorbeeld: Jotie T'Hooft. Voordeel: van hem bevinden zich drie vertalingen in de voortreffelijke bundel *Poésie flamande d'aujourd'hui*, Actes Sud, 1986. De vertalingen zijn van Albert Bontridder en naar mijn smaak echt heel goed.

> Seigneur, sans nom et sans visage,
> Daigne de ta hauteur jeter un regard
> Sur ta licorne affligée
> Qui de tes feux espère le partage.

Zo vertaalde hij de eerste strofe van 'Eenhoorn':

> Here, zonder naam en zonder gezicht
> Zie vanuit den hoge
> Op uw droeve eenhoorn neer
> Die danig hunkert naar uw licht.

Robert André merkte op dat hij niet geloofde dat homo's voor homo's schrijven maar dat je zelfs in vertaling wel kon horen: 'la poésie néerlandaise est très belle'.

Je hebt twee soorten van congreslanden, of misschien wel drie, maar ik ken er maar twee: het Zwitserland-model en het Joegoslavië-model. Ik heb de meeste sympathie voor het Zwitserland-model. Elk jaar wordt in Montreux het Gouden Roos-festival gehouden, waar wordt uitgedokterd wat het beste TV-amusementsprogramma van het voorgaande jaar was. Waarom willen ze dat weten, zul je vragen. Och, je moet het als een soort spelletje zien, het heeft weinig gewicht, maar het is leuk thuiskomen, als je een Gouden, Zilveren of Bronzen Roos hebt gewonnen, - de winnaars ontlenen er een zeker recht van bestaan aan. Ik vond het er altijd wel leuk, Anne ging op eigen kosten mee, we logeerden meestal in 'Villa Tilda', die uitzag op het meer en bijna tot in details beschreven lijkt te zijn in de Booker Prize-winning roman *Hotel du Lac* van Anita Brookner, en we ontmoetten er aardige en/of boeiende mensen, zoals Linda van Dyck en haar toenmalige vriend Lasse Hallstrom, een erg aardige jongen, van wie we toen nog niet konden vermoeden dat hij de onlangs door iedereen bejubelde en inderdaad voortreffelijke film *My life as a dog* zou maken. Met de Oostenrijkse regisseur en acteur Axel Corti (lang, donker, bril, geestig) hadden we ook een mooie band. We hebben samen nog het initiatief genomen tot een actie voor de Alternatieve Roos, toen het bij de Gouden Roos mis dreigde te gaan met de rangschikking van wat echt goed en leuk was en wat alleen maar 'Noors-leuk' was, en nu, zestien à zeventien jaar later, is hij DE Oostenrijkse TV-regisseur, zoals je in januari nog hebt kunnen zien in het tweeluik *Het lichtblauwe handschrift van een vrouw* naar de novelle van Franz Werfel. Anne was wel een beetje verliefd op hem, maar dat kwam natuurlijk alleen door de naam, - ze is ook verliefd op Tom Conti.

Het sympathieke van het Zwitserland-model vond ik, dat ze mensen van heinde en ver naar het lustoord Montreux lokten op het moment dat de hotels daar toch nog halfleeg stonden omdat het weer er dan weliswaar al tegen de lente aan hing, maar je meestal toch nog dwong met je jas aan op de terrasjes te gaan zitten. Het wekte de schijn dat je er als gast met veel strijkages ontvangen werd, je kreeg het gevoel dat ze al die televisiemensen en journalisten als loon voor een jaar hard werken nu eens wilden fêteren op een tiental dagen zinvolle ontspanning, maar in werkelijkheid vulden ze op die manier hun hotels en portemonnees in de stille tijd voor het toeristenseizoen. Die opzet heb ik bij de Joegoslavische congressen nooit kunnen ontdekken. Ik heb er maar een zelf meegemaakt, maar ik ken de verhalen over andere. Hoe lang het geleden is weet ik niet meer, ik weet alleen dat Tito al dood was, en

dat men uit alle werelddelen schrijvers en dichters naar Belgrado had gelokt om daar in volle ernst te congresseren over ‘de toekomst van de roman’. De titel kan ook iets anders hebben geluid, maar was dan toch even vaag en omvangrijk en multi-interpretabel. Het verschil met het Montreux-model was, dat de regering die een of meer schrijvers afvaardigde voor hen de reiskosten betaalde, en dat de Joegoslavische regering als gastheer het hotel en de voedselvoorziening voor haar rekening nam. Dat was natuurlijk meegenomen voor de hotels, al zullen die wel een vriendenprijsje hebben moeten berekenen, maar het kostte de Joegoslavische regering kapitalen, waar dan alleen wat internationaal prestige tegenover stond. En daarvoed je niet de bevolking, hooguit het zelfbewustzijn van de regering mee. Als enige tegenprestatie werd van je verwacht dat je je netjes gedroeg, met twee woorden sprak, en voldoende dankbaarheid ten toon spreidde voor al die gastvrijheid om die niet te willen misbruiken voor lastige vragen over de binnenlandse situatie. De tweede dag de beste werd de hele meute in groepjes van tien tot vijftien man verdeeld om in klein gezelschap te discussiëren over de toekomst van de roman (of wat het ook was), en terwijl wij daar, in een zaaltje rond een glazen tafel in gemakkelijke fauteuiltjes onder leiding van een Engels sprekende Joegoslavische schrijver wat wereldvreemd zaten te keuvelen, voelde ik opeens de behoefte in mij opkomen een actuele kwestie te berde te brengen over een Belgradose student die iets satirisch had geschreven waarin Tito er niet zo best afkwam. De naam weet ik niet meer, maar die wist ik me toen ook niet meer te herinneren, want ik had er vlak voor ik naar Belgrado vloog over gelezen in NRC Handelsblad en toen verzuimd het uit te knippen en mee te nemen. Dus toen ik een uurtje al dat aarzelende gepraat van de Australiër, de Indiër, de Oostenrijker over de toekomst van de roman had aangehoord, en er op een gegeven moment iets in het algemeen gezegd werd over de vrijheid van de schrijver, dacht ik: nu moet het toch maar even gezegd worden, hier in het hol van de leeuw, en ik zei dat we hier nu wel op ons gemak over de toekomst van de roman zaten te praten, maar dat intussen een Joegoslavische collega in Belgrado vast zat om iets dat hij geschreven had! Of we daar niet eens over moesten praten?

Nu moet ik zeggen dat ik zulke onderwerpen altijd zowel *niet* als *wel* ter sprake wil brengen. Wel om de voor de hand liggende redenen. Niet om drie verschillende redenen: 1. je trekt de aandacht als uitslover, 2. je verstoort de vriendschappelijke, serene sfeer, 3. je kunt jezelf maar half duidelijk maken in de vreemde taal die je als Nederlander altijd in het buitenland moet spreken. Natuurlijk spreek ik heel aardig Engels, ik spreek zelfs redelijk servokroatisch, tenslotte heb ik een half jaar in Belgrado slavische talen gestudeerd, maar als je zo'n heikel onderwerp te berde wilt brengen in het land van opsluiting, dan zou je dat met alle subtiliteiten die je in het Nederlands ter beschikking staan willen doen, maar dat kan dan nooit. Dat kan zelfs, in een internationaal gezelschap, in Nederland zelf niet, want ook dan moeten wij altijd heel beleefd in het Engels, of het Duits, het woord voeren, want wij zijn immers Nederlanders, de erkende taalwonderen van Europa?

Maar goed, ik zei het dan toch maar op mijn onbeholpen wijze in de voertaal Engels, maar denk maar niet dat ik van enige kant steun kreeg. Met name een oude Australische, grijsharige schrijver begon meteen met te zeggen dat we voor zulke onderwerpen niet bij elkaar zaten, dat hij helemaal uit Australië was gekomen om over de toekomst van de roman te discussiëren en nergens anders over, en hij werd daarin met graagte bijgevallen door een goeroe uit India. Ik sputterde tegen dat het toch interessant was om over de toekomst van de roman te spreken met inbegrip van de toekomst van de romanschrijvers, en ik werd wel een beetje bijgevallen door een Deense, en als ik me goed herinner door een Westduitse jongeman, maar dat mocht toch geen naam hebben. Erger was, dat de Joegoslavische gespreksleider voorgaf dat deze kwestie geheel nieuw voor hem was. Over wie ging het dan eigenlijk? Ik moest toen toegeven dat de naam me even ontschoten was, de achternaam begon met een S, dacht ik, en ik legde nog eens uit wat ik me van dat NRC Handelsblad-artikel herinnerde, maar nee, daar was hem niets van bekend, zei hij, de vuile leugenaar. Want zo goed ken ik de intellectuele kringen in Belgrado wel, dat ik weet dat niets hen op het gebied van censuur, gevangen zetting en dergelijke ontgaat, - ze weten het meestal al eerder dan de autoriteiten zelf. Het vreemde is, dat zo'n confrontatie je blijkbaar zeer emotioneert, en nog vreemder is, dat die emotie zich geen uitweg zoekt in je stem (want die trilt niet, die slaat niet over, die gaat niet stotteren), maar in je hand. Terwijl er wat tegenstribbelend gepraat werd over het onderwerp dat ik als een steen in de kalme vijver had gegooid, reikte ik naar het kopje thee dat op een schoteltje op de glazen tafel voor me stond, en merkte al meteen toen ik het een centimeter had opgetild dat ik het beter maar kon laten staan en koud laten worden, want mijn hand trilde als een gek. Net zo erg als de hand van Pierre Janssen, toen deze vorig jaar in het Broeker Huis voor een man of dertig een lezing kwam houden voor 't Nut, toch geen emotionele gebeurtenis, zou je denken, maar in de pauze moest hij na het een paar keer vergeefs geprobeerd te hebben zijn pogingen staken om het door hem bestelde kopje koffie zonder morsen naar de mond te brengen, want het zat er die avond kennelijk niet in. Dat had ik die middag in Belgrado dus ook, waarbij mijn emotie, veroorzaakt door het aan de orde moeten stellen van een impopulair probleem in andermans taal, nog versterkt werd door het feit dat de kwestie zelf in twijfel werd getrokken door die aardige, autochtone, helemaal niet stokoude of aderverkalkte en daardoor betrouwbaar ogende gespreksleider die van niets zei te weten, waardoor ik te kijk werd gezet als verspreider

van indianenverhalen. Op dat moment nam een lange, dertigjarige Joegoslaaf die belangstellend in de deuropening tegen de deurpost had gehangen het woord. Ik zal hem eeuwig dankbaar blijven, want hij zei, in niet al te best Engels (misschien had hij ook eerst moed moeten vatten om het woord te nemen), dat mijn verhaal klopte, er *was* een student gevangen gezet om iets dat hij geschreven had, en hij noemde ook diens naam die ik nu dus weer vergeten ben. Opluchting en triomf! De gespreksleider haalde toen bakzeil, hij zou eens nader informeren, beloofde hij, iedereen haalde opgelucht adem omdat we nu weer gewoon over de toekomst van de roman verder konden praten, en ik reikte roekeloos naar mijn kopje thee om al halverwege te ontdekken dat ik dat toch maar beter nog een dagje kon uitstellen...

[Nummer 145]

Ernst H. Kossmann
Een gelukwens

Groningen, 31 januari 1987

Beste Fred,

Dit is een felicitatiebrief. Wij beiden worden vandaag 65 jaar. Jij werd op 31 januari om twaalf uur geboren in het Leidse Diakonessenhuis aan de Witte Singel waar nu de universiteitsbibliotheek staat, tien minuten nadat ik ter wereld kwam. Die geboorte-uren ken ik zo goed omdat ze door onze ouders zorgvuldig zijn opgeschreven. De laatste dagen heb ik enige orde in mijn kasten moeten aanbrengen om plaats te maken voor de boeken en papieren die ik op het Instituut voor Geschiedenis hier in mijn kamer bewaarde en, nu ik die als emeritus verlaat, naar mijn eigen huis moet meenemen. Al doende ging ik bladeren in de veeldelige dagboeken van onze vader en dat kun je zonder gêne doen want zij bevatten vrij zakelijke verslagen zonder veel lyriek.

Hij voerde, wij weten het, geen opwindend bestaan. Waarschijnlijk heeft hij er in zijn jeugd soms van gedroomd zijn leven anders in te richten dan dat van zijn vader, onze grootvader, maar hij deed dat ten slotte niet. Hij, de rijk getalenteerde, werd geen dichter en geen musicus maar vond zijn geluk (een zeer betrekkelijk geluk, zonder twijfel, maar toch een geluk) in de rust gevende existentie van ambtenaar en beschouwelijk intellectueel, auteur van heel wat zakelijk wetenschappelijk-filologisch werk, in de avonduren de componist van groot opgezette muziek waarvan eigenlijk nauwelijks iets ooit werd uitgevoerd, vader op zijn beurt van drie zoons die zich met min of meer succes elk specialiseerden in één van zijn ambities: één werd musicus, een ander - ik - werd historicus, jij werd schrijver. Wij drieën hebben zijn erfenis dankbaar verdeeld. Een van de dingen die mij bij het doorkijken van zijn oude papieren opviel, was het geweldige doel dat hij, geboren in 1893, zich als jongeman, voor en tijdens de Eerste Wereldoorlog, stelde: niets minder dan een vernieuwing van de Nederlandse letterkunde die zijns inziens door de beweging van tachtig in een verkeerd spoor was gekomen. Hij voelde afkeer van de lyrische exaltatie van die dichters en zocht liever aansluiting bij huiselijker, eenvoudiger en vormvastere poëzie. Hij waardeerde Staring en De Génestet en probeerde in grote ontwerpen van lange gedichtencycli en berijmde historische drama's een didactisch soort literatuur te schrijven die meer zou zijn dan de induviduele uitdrukking van een individuele emotie. Toen hij zijn behoefte aan zelfexpressie later geheel en al in zijn kamermuziek uitleefde, zocht hij het ook daar, behalve in kamermuziek, in grote projecten, een opera (waarvoor jij de tekst schreef), een mis en je herinnert je ongetwijfeld zo goed als ik hoe hij daar in zijn rustige en elegante handschrift avond na avond in mooi gekartonneerde banden de partituren uitschreef. In zijn vele gepubliceerde wetenschappelijke werk concentreerde hij zich op concrete detailproblemen. Zijn artistieke ambities vlogen veel hoger maar hij deed eigenlijk nooit veel moeite iets van al deze literaire en muzikale schrifturen in de openbaarheid te brengen. Misschien

zag hij in dat hij er nooit in slaagde zijn bedoelingen te realiseren en stelde hij zich daarom tevreden met zijn genot in het maken van deze dingen. Als ik over hem nadenk - met gevoelens van diepe erkentelijkheid - wordt hij raadselachtig.

Waarom jij al heel jong - hoe oud was je: negen, tien jaar? - verhalen bent gaan schrijven weet ik niet. Waarom ik dat ook deed weet ik wel: ik deed het je na. Wij moeten als kinderen enige tijd met elkaar hebben gewedijverd maar ik kan me niet herinneren dat deze competitie door jaloezie vergiftigd werd. Al schreef en rijmde ik als lagere scholier en gymnasiast graag met je mee, ik heb voorzover ik weet nooit werkelijk gedacht een scheppende literator te kunnen worden en dat ook niet gewild. Het valt me, nu ik hier wat over mijmer, trouwens op dat wij beiden ons leven lang weinig of geen last van naijver hebben gehad, niet tegenover elkaar maar ook niet tegenover anderen, en ik denk eigenlijk dat wij evenmin door wedijver tot grotere inspanningen werden aangedreven. Komt dat door een aangeboren passiviteit in onze natuur - onze vader bezat die, denk ik, in sterke mate - of door een evenzeer aangeboren en vanzelfsprekend gevoel van eigenwaarde? Nog een vraag: heb jij ooit gemeend te moeten vernieuwen en hebben wij op onze terreinen ooit zulke grote onderwerpen gemaakt als hij? Wij beiden hebben ongetwijfeld meer en dikkere boeken geschreven dan hij maar ik geloof niet dat we zijn plezier in de creatie van het grandioze hebben gedeeld.

Wij hebben elkaar, zo lees ik in het dagboek, op 24 mei 1922 voor het eerst met een zekere mate van bewustheid waargenomen. De twee jongens hebben elkaar, zo staat er, ‘een heelen tijd aangekeken, toegebabbeld en toegelachen. Tot nu toe hadden ze 't beiden al wel eens gedaan tegen den ander... maar nooit had de ander dan blijk gegeven daar notitie van te nemen... Nu was het werkelijk een wederzijdsch bekijken en reageeren, dus een bepaald contact. We hebben ze dat ook vanochtend nog eens laten vertoonen.’

Je zult je deze kennismaking niet herinneren. Mij in elk geval was zij ontschoten. Maar wel herinner je je onze ontmoeting op 4 juli 1943 in het station van Karlsruhe. Onze broer Bernd en ik waren op 9 februari 1943 door de politie van ons bed in

het ouderlijk huis in Rotterdam gelicht en met zeer veel andere jongelui als gijzelaars naar het concentratiekamp van Vught vervoerd, 'plutocratenzoontjes' die na de aanslag van 5 februari op de NSB-generaal Seyffardt als represaille werden opgepakt. Bernd werd met vele anderen een paar weken later weer vrijgelaten, ik bleef gevangen tot het restant van de oorspronkelijke groep, 180 van de 1800, waartoe ik behoorde, als arbeider naar Duitsland werd vervoerd, naar Straatsburg. Maar uit Straatsburg werden wij op 10 juni 1943 als onbruikbaar verwijderd. De groep werd gesplitst en over Zuid-Duitsland verspreid. In de loop van de volgende maanden werd ik in verscheidene plaatsjes in de buurt van Heidelberg tewerk gesteld. Twee dagen na mijn vertrek uit Straatsburg kwam jij daar aan, op 12 juni. De politie had je in de nacht van 8 op 9 februari niet te pakken gekregen omdat je ergens anders logeerde maar in het voorjaar ontsnapte je de dans niet en via de gevangenis werd je ten slotte toch naar Duitsland gezonden. Je had Straatsburg mogen kiezen omdat ik daar al rondhing. Je kwam dus te laat, ik was er alweer weg. Via de drukke correspondentie met onze ouders die toen nog mogelijk was en ondanks de censuur redelijk verliep, kregen we elkaars adres en wij spraken af naar elkaar toe te reizen. Zondag 4 juli 1943 ontmoetten we elkaar op het station van Karlsruhe. We hadden elkaar van begin februari af niet gezien. Zo lang waren we in ons leven nog nooit van elkaar verwijderd geweest. Op 5 juli schreef ik naar onze ouders in Rotterdam: 'Toen ik bij het uitstappen uit mijn sneltrein Fred daar zag staan... schrok ik en dacht ik in een spiegel te kijken; een dergelijke gelijkenis was ik volkomen ontwend.' Twee weken later kwamen we tezelfder plaatse weer bijeen. Ik schreef diezelfde dag: 'een verademing van niet geringe kwaliteit in de woestenij van dit bestaan.' Later werd ook jij uit Straatsburg verbannen en kwam jij ook in het Heidelbergse terecht en wij hebben elkaar toen heel regelmatig gesproken en zijn ten slotte na de bevrijding samen naar Nederland teruggebracht.

Wij zijn na de oorlog van elkaar verwijderd geraakt. Trouwens, ook in onze jeugd zijn we, al deden we veel samen, nooit op elkaar aangewezen en van elkaar afhankelijk geweest. Maar na 1945 liepen onze in de oorlog zich weer dicht naderende levenswegen uiteen. Jij begon direct aan de voorbereiding van je schrijverscarrière. Ik begon een nieuwe studie. En toen jij lange reizen ging maken en vaak maanden weg was en ik in het buitenland kwam te wonen, werd het contact tussen ons soms heel los al stuurden we elkaar trouw onze publikaties, een voor jou zeer onvoordelige ruil want je schreef heel veel meer dan ik. Jouw zendingen hebben nu al veertig jaar tot de vreugden van mijn leven behoord. In veel van de dingen die je schreef heb ik een toon, een timbre, een houding herkend die mij zo nauw verwant waren dat ik er delen van mijzelf in vond uitgedrukt. Natuurlijk heb ik niet alles wat je in de openbaarheid bracht kunnen begrijpen. Maar voor een man als ik, met de mentaliteit die ik, een historicus, bij mijzelf heb proberen te construeren of uit aanwezig materiaal heb ontwikkeld - een niet lyrische, opzettelijk koele mentaliteit - was het vaak een genot om allerlei emoties, confessies en herinneringen die ik als stukken van mijn persoonlijke wereld ervoer, in jouw boeken te zien verwerkt. Zeker, je schrijft gereserveerd, afstandelijk en zonder enige exuberantie maar jouw literaire vorm laat toch de expressie van veel individueels toe en ik had zo vaak het gevoel dat ik, je tweelingbroer, van dat individuele soms iets met je deelde. Een wonderlijk gevoel. Het ligt ten grondslag aan deze brief, een felicitatie- en een dankbrief. Ik hoop dat ik spoedig weer een boek van je zal krijgen.

Commentaar Alfred Kossmann

Toen ik gedichten schreef onder invloed van Nijhoff schreef jij gedichten onder invloed van Heine. In diezelfde heel vroege jaren formuleerde jij een wereldbeschouwing die - is het zo? - het psychisme heette, een hechte theorie en ik volgde je, overtuigd van mijn falen, met een zwakke theorie die biosme heette. Over je superioriteit als denker kon je in je brief niets melden. Die aanvaardde ik. In 1950 vroeg Adriaan van der Veen mij een artikel voor de NRC te schrijven over A. Roland Holst. Ik stelde in dat artikel de duistere Holst tegenover de heldere Nijhoff en liet jou mijn onderwerp lezen. Jij wees mij erop dat Holst helder was voor een lezer die zijn wereldbeschouwing kende en Nijhoff duister omdat in zijn werk geen wereldbeschouwing te vinden was. Ik keerde mijn artikel om. Zondag 4 juli 1943 ontmoetten wij elkaar op het station van Karlsruhe. Ik was vergezeld door Cornelis Israël (later als auteur Isaac Faro) die ik in Straatsburg had leren kennen. Wij liepen over het perron en hij zei: 'Daar is je broer.' Ik had langs je heen gekeken omdat ik op zoek was naar jou en niet naar mijn spiegelbeeld. Ik heb deze anecdote eerder verteld maar hij past hier.

de tweelingbroers Kossmann, links Ernst, rechts Alfred

Johan Diepstraten & Daan Cartens
‘Iedereen is een romanfiguur, in een door hem zelf bedachte roman’

In gesprek met Alfred Kossmann

Alfred Kossmann (65), auteur van gedichten, reisverhalen, novellen en romans, publiceert zeker de laatste jaren in hoog tempo zijn boeken. *Slecht zicht* is nog maar nauwelijks verschenen, of er wordt voor augustus van dit jaar alweer een nieuw boek aangekondigd: *Duurzame gewoonten, of Uit het leven van een romanfiguur.*

Die ondertitel verraadt meteen een belangrijk gegeven in het recente werk van Kossmann. Waren zijn oudste verhalen en romans realistisch, of ‘ironisch realistisch’, zoals hij ze zelf eens kwalificeerde, in de boeken vanaf *Een gouden beker* wordt het accent steeds meer gelegd op het handelen van de verhaalpersonen, hun tijdsbeleving, het perspectief waaruit zij elkaar bezien en het standpunt van de verteller in dat geheel.

Kossmann: ‘Ieder boek is een hoofdstuk van één boek, dat gevoel heb ik heel sterk. Ik geloof niet dat mijn boeken zo zijn veranderd. De leeftijd van mijn hoofdpersonen gaat meestal wel gelijk op met die van mij. Soms maak ik ze misschien iets ouder. Maar het zijn nu natuurlijk andere dingen die mij bezighouden dan vroeger. Misschien verklaart dat die verandering.’

Alfred Kossmann is tijdens het gesprek wat huiverig voor al te stellige conclusies. Hij luistert geïnteresseerd naar onze veronderstellingen of opmerkingen en reageert daar meestal wat monkelend op, geamuseerd door de belangstelling voor zijn eigen handelen en de motieven in zijn werk. Vaak komt hij pas later op een vraag terug en dan antwoordt hij wel duidelijk.

Af en toe kan Kossmann zijn twijfel niet onderdrukken, ‘Is dit allemaal wel zinnig,’ vraagt hij dan, of ‘ik heb nog nooit zo lang over mezelf gesproken.’ Daarop tuurt hij even, de ogen dichtgeknepen, de kamer in van zijn appartement in Amsterdam-Zuid. Aan de muur hangt werk van o.a. Wally Elenbaas, die ook sommige omslagen van zijn boeken verzorgde, en op de gang een portret van Paul Citroen.

In wat voor een milieu ben je opgegroeid?

Mijn vader was Neerlandicus en werd later directeur van de Gemeentebibliotheek van Rotterdam. Hij genoot dus een bepaald aanzien, maar wij woonden heel eenvoudig. Ons milieu was in geen enkel opzicht deftig. Wij gingen naar een gewone openbare lagere school in de buurt. Mijn vader had artistieke behoeften: hij speelde piano, zong en componeerde. Als kind lazen mijn broer en ik iedere dag minstens één boek. Mijn vader nam de literaire tijdschriften uit de bibliotheek mee naar huis, als ze lang genoeg op de tijdschriftentafel hadden gelegen. Als jongen las ik die. Ik groeide ermee op. Achteraf besefte ik wat een voorrecht dat was, maar als kind ervaar je dat niet zo. Het was zonder twijfel een intellectueel milieu en omdat mijn grootouders van vaders kant Duitsers waren, was een tweede taal ons al jong vertrouwd.

Toch heb je je middelbare school niet afgemaakt.

Ik kon absoluut niet leren, ik heb dat nooit gekund en kan dat nu nog niet. Vakken als wiskunde of aardrijkskunde kon ik gewoon niet volgen, waarschijnlijk omdat ik er persoonlijk niets mee te maken had. Het was onmogelijk om dat tot me te laten doordringen.

In 'Rotterdam als levensvorm' beschrijf je je jeugd in het vooroorlogse Rotterdam.

Wij groeiden op in Rotterdam-West, een grauwe wijk die nu, geloof ik, helemaal is verpauperd. Daar gebeurde helemaal niets. Met het culturele leven hadden wij, als dat al bestond, niets te maken. Wij leefden thuis en mijn ouders ontvingen zelden. Alleen de ouders van schoolvriendjes kwamen weleens op bezoek.

Ik debuteerde in het blad van het Erasmiaans Gymnasium in 1936 met het gedicht 'Rustimpressie':

De avond loomt de zwoele straten door
en waait mijn wijd geopend venster in.
Van al het licht blijft niets meer dan een schim
die langs de wanden strijkt in matte gloor

Ik was toen veertien jaar en liet het mijn vader lezen, die zei: 'Niet slecht, het is typisch na-Tachtig.' Echt bemoedigend was die opmerking niet en ik heb er jaren voor nodig gehad om te begrijpen wat hij ermee bedoelde. In zijn jeugd had hij felle rondelen geschreven tegen de Tachtigers. Hij vond de Nederlandse poëzie na Staring eigenlijk verfoeilijk, maar dat wist ik toen niet.

Mijn tweelingbroer Ernst 'debuteerde' wat later in hetzelfde blad. Een vriendin liet onze bijdragen lezen aan haar oom, de dichter Max Kijzer. Hij vond onze verzen veelbelovend. We werden bij hem uitgenodigd. Dat waren literaire bijeenkomsten en daar heb ik ook voor het eerst Anna Blaman gezien.

Overigens schreef Max Kijzer op zijn manier prachtige gedichten, nu ja, curieuze gedichten. Ik begrijp niet dat Gerrit Komrij en Hans Warren hem niet hebben opgenomen in hun bloemlezingen.

Toen ik zestien was ben ik van school gegaan, nadat ik mislukte in de derde. Het was 1938. Via mijn vader die als

bibliothecaris beschikte over goede contacten met de boekhandel werd ik volontair bij Kramers en Boymans. Ik kreeg er wel geen cent voor, maar ik hoefde ook niets te doen. Daarna ben ik, ook via bemiddeling van mijn vader, volontair geworden bij Nijgh en Van Ditmar en daarna bij het Antiquariaat Brill in Leiden.

de tweelingbroers Kossmann, 1938

Bij Kramers leerde ik Tine van Buul kennen. Tijdens de oorlog heeft zij een boekhandel opgericht. Dat moet in april 1941 zijn geweest. Daar heb ik enkele jaren gewerkt. Ik behoorde tot de eerste lichting van de zogenaamde *Arbeidseinsatz* die in 1943 begon. Er was een meldingsplicht. Ik kon me melden, of ik moest onderduiken. Als ik me meldde, dan zou ik als arbeider naar Duitsland moeten en dat wilde ik niet. Tine van Buul kende in Amsterdam iemand die een middel had om aan dit probleem te ontkomen. Je moest je handen insmeren met caustic soda, dan ontstonden er blazen, die eruit zagen als een besmettelijk eczeem. Natuurlijk heb ik dat gedaan, ik smeerde mijn handen in met dat spul en het resultaat was schitterend: de huid was geblubberd.

Maar zeker voelde ik me nog niet. Uit de kring van Max Kijzer kende ik een huidarts. Hem liet ik nog een attest uitschrijven. Ik herinner me nog goed dat ik op weg was naar hem. Ik stond in de tram met een hand aan de paal op het achterbalkon en dat zag er blijkbaar verschrikkelijk uit, want een moeder rukte een kind uit mijn buurt.

Ik ging me melden en was ervan overtuigd dat ik zou worden afgekeurd. Dat je zo simpel kon zijn! Ik vind het achteraf gezien typerend voor die jaren: je lette te laat op. Het was naïef te denken dat je door zo'n truc de Arbeitseinsatz kon ontlopen. De keuring, aan het eind van de ambtelijke procedure, werd verricht door een vent, die vermoedelijk niet eens dokter was en werkelijk iedereen goedkeurde, zelfs een blinde. Ik was erin getrapt.

Ben je toen op transport gesteld?

Nee, ik dook onder. Waar moest je in Rotterdam onderduiken? Ik logeerde bij buren of vrienden. Maar daar werd ik een last voor iedereen en ik ging weer naar mijn eigen kamer bij mijn ouders. De eerste nacht dat ik er sliep werd ik opgepakt. Op het politiebureau kwam ik terecht in een kelder tussen boeven, invaliden, gekken en zwarthandelaren. Ik was niet gewend aan zulk soort ellende. Het lukte mijn vader om me vrij te krijgen. Ik werd weer opgeroepen en toen was er geen ontkomen meer aan, ik moest gaan werken in Duitsland, anders was mijn hele familie gearresteerd.

Was het geen vreemde gewaarwording om in Nederland terug te komen?

Ik heb last gehad van overbodig schuldgevoel. In Duitsland sloeg ik steentjes onder biels, een miezerig karwei. Ik dacht toen dat mijn generatiegenoten en de literatoren die ik bewonderde allemaal heldhaftig in het verzet waren geweest. Dat pretendeerden sommigen ook. Ik voelde mij zeer gegeneerd. Ik ging er vanuit dat ze mij zagen als iemand die vrijwillig in Duitsland was gaan werken. Later is dat beeld bijgesteld, maar die terugkomst was moeilijk.

Hoe ben je in 1952 bij Het Vrije Volk terecht gekomen?

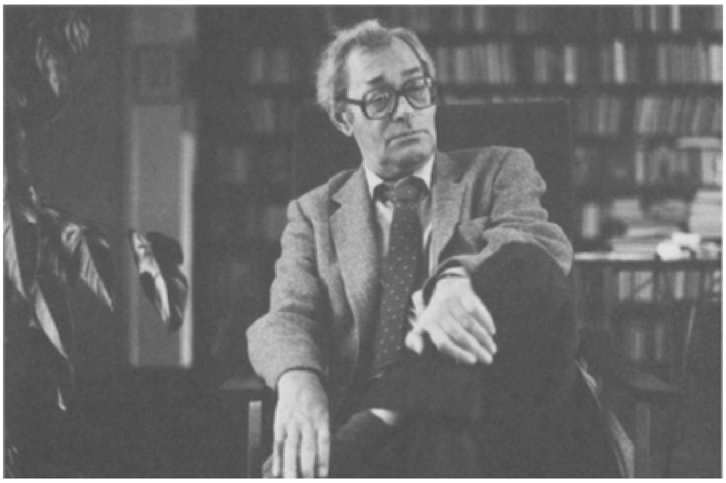
Ik ben bij die krant gekomen op grond van mijn literaire reputatie. Ik had twee romans en twee gedichtenbundels gepubliceerd. In die tijd had het Rotterdams Nieuwsblad een zeer scrupuleuze kunstredacteur in dienst, W.A. Wagener. Zo iemand wilde men bij het veel grotere Vrije Volk ook hebben. Ik moest als jong gevestigd auteur een tegenwicht vormen voor Wagener. En dat gebeurde ook.

Is de journalistiek een goede leerschool voor een schrijver?

Kossmann in Griekenland

Ik heb de journalistiek, het werken voor een krant altijd min of meer beschouwd als het schrijven van een *dagboek.* Ik ging naar een toneelstuk en schreef er een stukje over. Alsof ik het voor mezelf deed, in zekere zin, het hoorde erbij, het was tenslotte ook *schrijven.* Maar in die jaren was kunstredacteur een ontzettend drukke baan. 's Ochtends ging je naar de film en daar schreef je een artikel over. Ik at, ging naar de schouwburg, bekeek een toneelstuk en schreef's nachts mijn recensie. Die leverde ik 's ochtends in met de kans dat ik meteen naar de persvoorstelling van een film moest. Eigenlijk moest je over alles iets weten. Dat kon natuurlijk niet en ik geneer me wel voor de artikelen over zaken waar ik niets van wist. Maar ja, dat *moest.* En het voordeel was dat ik door die baan midden in de maatschappij stond, ik leerde heel veel mensen kennen en

daar had ik voor mijn boeken weer wat aan. Maar als je veertig bent en je bent tien jaar kunstredacteur geweest, dan raak je er wel op uitgekeken.



Alfred Kossmann, oktober 1983, foto: Jan Roijers

Anna Blaman en Victor van Vriesland komen regelmatig in je werk ter sprake. Hoe belangrijk zijn zij voor jou geweest?

Anna Blaman kende ik dus al van voor de oorlog, maar als kunstredacteur heb ik haar beter leren kennen. Toen ben ik haar pas echt gaan waarderen. De afstand tussen ons in leeftijd was relatief ook kleiner geworden: ik was dertig, zij vijfenveertig. Het was in de eerste plaats een sociaal contact. Zij was de voorzitter van een Rotterdamse kring van auteurs. Die stelde niet veel voor, het was daar vooral gezellig.

Wij waren in die tijd de enige publicerende Rotterdamse auteurs. Dus tijdens de Boekenweek werden wij overal als vertegenwoordigers van Rotterdam uitgenodigd.

Elkaars manuscripten hebben wij nooit gelezen. Pas toen zij een hartinfarct had gekregen, ben ik prettig bevriend met haar geraakt, vooral in de periode toen zij aan *De verliezers*, haar laatste roman, werkte. Zij heeft me gevraagd om het manuscript te lezen. Ik was erg ontroerd dat ze me dat vroeg. De roman was niet af en is nooit afgekomen. Veertien dagen voor haar dood heb ik toen het manuscript gelezen. Eigenlijk heb ik pas later veel waardering gekregen voor haar werk. Ik had die waardering heel sterk voor haar als persoon. Ik vond haar zeer amusant. Zij was, geloof ik, ook niet dol op mijn werk. Ze heeft als persoon in elk geval veel invloed op me gehad.

Victor van Vriesland heb ik als kind gezien bij mijn ouders. Hij is daar nooit teruggekomen, want er werd niets geschonken. Die avond kreeg hij één glaasje zoete wijn. Dat zal zeker niet voldoende zijn geweest voor hem. Ik herinner me dat mijn moeder mijn tweelingbroer en mij, we waren vijftien, aan hem voorstelde. Ze zei dat wij graag Nijhoff lazen, waarop hij reageerde met: ‘O, ik wist niet dat Nijhoff voor kinderen schreef.’

Hij was van de generatie van mijn ouders, maar toch zei hij later eens tegen me: ‘Wat jammer dat we elkaar niet eerder hebben leren kennen. Wat zouden wij een pret hebben gehad.’

Hij was voorzitter van de PEN, ik ben toen secretaris geworden. We zagen elkaar regelmatig, maar bleven ‘Mijnheer’ zeggen, correct als we waren. Op een keer toen we de Van Baerlestraat overstaken zei hij: ‘Zullen we elkaar voortaan Kossmann

noemen?' Ik vond dat een heel geestige manier om iemand het tutoyeren aan te bieden.

Toen ik in 1963 naar Amsterdam verhuisde ben ik echt met hem bevriend geraakt. Maar we lazen elkaars werk niet en hij praatte ook niet over zijn eigen werk, dat deed hij nooit. Van Vriesland was een geboren verhalenverteller. En ik was geïnteresseerd in de generatie literatoren voor hem. Via Van Vriesland kon ik Dèr Mouw de hand schudden, want van hem was Van Vriesland een leerling geweest. Hij vertelde prachtig, maakte er een cabaretnummer van, wilde ook een aandachtig gehoor hebben. Ik ging altijd volkomen uitgeput en dronken bij hem vandaan. Maar ik onthield alles wat hij vertelde. Ook voor de radio heb ik hem

laten vertellen, dat is één van mijn beste prestaties geweest. Hij was een hoogst interessante man en van zijn poëzie heb ik al vanaf mijn vijftiende gehouden.

Yda en Alfred Kossmann

In de jaren zestig verhuisde je naar Amsterdam.

Ik was in Rotterdam uitgekeken. Begin 1963 ging ik in Amsterdam werken voor Het Vrije Volk. Echt goed is me dat nooit bevallen, in 1968 werd ik ontslagen. De Roode Burcht stortte in, ik kon weg met behoud van een jaar salaris en via een achterdeur kwam ik weer binnen als los medewerker. Dat was goedkoper. Ik heb dat gedaan. Ik was 46, het Fonds voor de Letteren bestond al en spijt heb ik nooit gehad. Ja, nu misschien. Als 65-jarige heb ik geen mooi pensioen.

Wat was het motief om zoveel te reizen; reizen waarover je hebt geschreven in de verhalen die zijn gebundeld in Reislust, De smaak van groene kaas, Reisverhaal *en* Clownsreis? Ik wilde altijd weg. De grootste fout in mijn leven is geweest dat ik niet op jeugdige leeftijd het land heb verlaten. Ik heb het nooit gedurfd. Avontuurlijke jongens deden dat wel, ik niet.

Bij Het Vrije Volk kreeg ik de kans. Ik kreeg toen ik veertig was geworden een sabbatical year. Ik woonde een jaar op Aegina. In Griekenland heb ik *Reislust* geschreven en de roman *Misdaad.* Daar is ook mijn huwelijk stukgelopen. Ik schreef voor de krant iedere week een artikel, die werden goed ontvangen. Later, toen ik weer in Nederland woonde, werkte ik acht maanden bij de krant en nam dan drie maanden onbetaald verlof. Met één vakantiemaand erbij was ik dus vier maanden absoluut vrij. Zo kreeg ik tijd voor mijzelf en schreef een hele reeks novellen. Mijn reisverhalen zijn nu wat uit de aandacht verdwenen, maar toen waren ze vrij orgineel, nou ja, orgineel, Heine deed niets anders in zijn *Reisbilder*, laat ik zeggen dat het in Nederland niet zo gebruikelijk was.

In Seizoenen van een invalide lezer *staat: 'De ochtend van 24 februari 1972 dronken Yda en ik een glas sherry in ons behaaglijk krot aan het Jordaanstraatje en bespraken de toekomst (...) Tevreden stapte ik in de auto van een vriend met wie ik een radio-karweitje in Hilversum moest opknappen, en drieënhalve maand later verliet ik op krukken het ziekenhuis, een invalide, veroordeeld tot luxe.' (p. 37) Ben je geleidelijk autobiografischer gaan schrijven?*

Ik heb romans en novellen geschreven die helemaal niet autobiografisch zijn. De reisverhalen zijn het min of meer, *Laatst ging ik spelevaren*, *Seizoenen van een invalide lezer* en *Weerzien van een eiland* helemaal. Na het ongeluk kon ik me in het ziekenhuis nauwelijks bewegen en daar heb ik nagedacht wat ik zou gaan schrijven, als ik weer thuis zou zijn. Ik wilde die ervaringen vastleggen, wetende dat het een falsificatie zou zijn. Als je uit een auto wordt geslingerd en je ligt op de grond, wat beleef je dan op zo'n moment? Dat weet je naderhand niet meer.

In een televisieprogramma heb ik eens gediscussieerd met Hans Warren en Maarten 't Hart. Zij beweren dat zij eerlijk zijn in hun boeken. Maar ik beweer dat dat helemaal niet kan. Wat is eerlijk? Dan moet je een duidelijk idee hebben van jezelf en de zekerheid dat wat je veronderstelt de waarheid is. Dat is niet zo. Niemand heeft echt een idee van zichzelf, want niemand kan zichzelf zien. Ik geloof niet in die eerlijkheid, wel in de *bedoeling* ervan. Maar het resultaat kan nooit iets anders zijn dan een dubieuze indterpretatie.

Ieder mens is een verzinsel van zichzelf, dat is het thema in romanvorm van mijn laatste overpeinzingen. Iedereen *is* een romanfiguur. Iedereen *leeft* als een romanfiguur. Ik heb een foto van mijn vader met mijn tweelingbroer en mij. Ben ik nu dat jongetje nog? Als ik dat gevoel niet had, dat ik het ben op die foto, zou ik gek worden. Maar ik ben momenteel natuurlijk ook een ander. Een mens verzint zichzelf.

Als ik autobiografisch schrijf, dan heb ik het over een persoon die ik op dat moment verzin. Het kan zijn dat ik onbedoeld aan het fantaseren ben, of dat ik mezelf beschrijf zoals ik me op dat moment wil zien, of zoals ik meen dat andere mensen mij hebbem gezien. In ieder geval maak ik een romanpersonage van mezelf.

De hoofdpersonen in je boeken zijn dus ook veranderd?

Toen ik begon aan *De nederlaag* had ik een sterke herinnering aan de oorlogsjaren in Duitsland. Die moest verwerkt worden. Mijn literaire scholing was niet genuanceerd. Ik had veel romans gelezen uit de realistisch-naturalistische school, tot en met Thomas Mann, waarin de romanpersonages mede worden gekarakteriseerd door bepaalde eigenschappen. Dat procédé heb ik in mijn eerste boeken

toegepast. Als ik een romanpersonage vastprikte aan een bepaalde gewoonte, was hij voor mij zichtbaar.

Later merkte ik dat dit een verouderde methode was, bruikbaar, maar niet meer bevredigend. Na een paar jaar ben ik overgegaan naar de ik-roman. Ik wilde geen alleswetende verteller meer. *De linkerhand, De hondenplaag* en *De bekering* zijn hier goede voorbeelden van.

Daarna ben ik beschouwelijker gaan schrijven. Ik zag dat een romanfiguur niet een afgerond personage kan zijn. Een mens is immers een eindeloos aantal interpretaties. Meestal neem ik mannen als hoofdpersoon, maar er komen ook veel vrouwen in mijn boeken voor. In het artikel van Harry Bekkering in dit nummer staat dat mijn vrouwen altijd verzorgend zijn en dan citeert hij het één en ander, maar het gaat dan om moeders en dat is natuurlijk van een totaal andere orde. Het gaat om ouder wordende moeders met zoons in de beste tijd van hun leven. Dat is ook mijn eigen ervaring. Mijn moeder was ziek en oud en vond het fantastisch als ik kwam, je was dan dé man in het leven van zo'n vrouw. Maar in mijn boeken komen, meen ik, juist veel zelfstandige vrouwen voor. Toch maak ik zelden hoofdpersonen van ze. Schrijven over iemand betekent dat je je probeert te identificeren. Het wordt wel moeilijk als je alle geslachtskenmerken ook moet gaan veranderen. In mijn recente boeken schrijf ik niet vanuit een alleswetende verteller maar vanuit de persoon zelf. In *Slecht zicht* is één van de aardigste figuren die jonge vrouw die helemaal geen zelfbeeld heeft en zich voortdurend afvraagt wie en wat ze zal zijn.

Hoe ontstaat een roman doorgaans bij jou?

Alles wat ik heb geschreven, is begonnen vanuit een beginscène.

Dat is het enige wat er is, verder niets. Er zit natuurlijk van alles in mijn hoofd, maar ik heb geen idee óf en hoe ik dat vorm zal geven. Bij *Geur der droefenis* had ik alleen de scène van Thomas Rozendal bij de wieg. Dat hij daar zo stond, dat moest ik opschrijven. Ik wist niet of het lang of kort zou worden en helemaal niet dat het boek veertig jaar zou beschrijven. Maar toen ik eenmaal goed bezig was, voelde ik me verplicht om een groot deel van wat ik had ervaren, onder te brengen in die roman. Daarvoor moest ik meer dan één personage verzinnen.

Als ik een persoon terloops heb geïntroduceerd, moet ik hem naderhand óf schrappen, óf hem iets laten doen. Voor *Geur der droefenis* geldt dat vooral. Ik werk altijd met modellen. Ik moet enig houvast hebben en vervolgens laat ik de personages hun gang gaan. Bert Spaanks kwam voort uit de herinnering aan een jeugdvriend die in de jaren veertig is gestorven. Ik heb in *Geur der droefenis* a.h.w. zijn leven voortgezet. Dat was een heel vreemde ervaring, ik was eigenlijk bezig een nooit geleefde biofgrafie van iemand te schrijven. Zo voelde ik dat.

Hoe verloopt het schrijfproces verder? Na een scène stop ik. Ik schrijf twee, drie uur per dag, dan ben ik op. Ik moet altijd in twijfel zijn over wat er gaat gebeuren. 's Avonds blijft het verhaal dan in mijn hoofd doorgaan. Ik ga naar bed en weet dat ik de volgende dag verder moet. Wat ga ik schrijven? Aan het slot van een scène loopt iemand bijvoorbeeld de deur uit. De volgende dag moet ik weten of hij daar iemand ontmoet, of juist niemand, of terugkeert. Dat is het spannende van schrijven, ik ben benieuwd wat die man of vrouw gaat doen. Er moet altijd een dwingende noodzaak zijn dat een personage al dan niet iets onderneemt.

Tijd, tijdsbesef, de werking van het geheugen staan vaak centraal in je werk.

Ik heb ettelijke zeer zware schokken in mijn leven gehad, waar ik met redelijk gezond verstand uit ben gekomen. Daarbij heb ik de waan heel goed leren kennen, maar ik ben er nooit geheel in opgegaan. Ik heb er altijd een zekere afstand van kunnen nemen. Maar mijn tijdsbegrip was weg. Alles in mijn leven was tegelijkertijd aanwezig in mijn waan. *Een gouden beker* is ontstaan uit het eerste hoofdstuk van *Laatst ging ik spelevaren.* Ik lag in het ziekenhuis, heb daar lange tijd aan een beademingsapparaat gelegen. Ik weet dat natuurlijk niet meer, want ik bestond nog amper. Uit die hallucinaties van toen is *Een gouden beker* ontstaan. Ik had ook geen doodsangst, ik *verbeeld* me dat ik me herinner dat ik in die periode bijna dood was, bijna een halve maand lang. Maar het begrip dood kwam niet in me op. Alles was aanwezig in mijn herinnering, dat was het uitgangspunt. Dat is geen filosofie, maar een besef.

> Eeuwigheid begin en einde
> en al wat daar tussen ligt
> zijn geworden een eeuwig zijnde,
> voor mijn schemerend gezicht

Dat zijn regels van Van Vriesland.

Ik moet een geweldige levenskracht hebben gehad, dat beweerde een chirurg althans. Ik wilde blijkbaar overleven. Als jongen verlangde ik naar de dood. Ik was goed gek als puber. Toen ik in Duitsland terecht was gekomen, was er van dat doodsverlangen geen donder meer over. Ik was verdraaid bang voor al die bommen. Zodra er enige werkelijkheid bijkomt, is het met het doodsverlangen wel gedaan natuurlijk.

Op mijn leeftijd denk je daar anders over. Wanneer je vitaliteit verloopt, accepteer je de dood gemakkelijker. Je kunt niet eeuwig blijven voortleven. Het enige waar ik nog bang voor ben, is pijn. Er gaan zoveel mensen om me heen dood. Sommigen sterven op een verschrikkelijke manier, anderen heel gemakkelijk.

Toch bestaat er zoiets als een doodsverlangen. In 1978 moest ik een nieuwe heup krijgen. Dat is een zware operatie. Ik kreeg eerst valium. Op een bepaald moment boog iemand zich over me heen. Hij zei: ‘Mijnheer Kossmann, ik geef u nu een spuitje.’ Ik was al zover weg dat ik niet eens wist wie hij was. Maar toen ik dat spuitje eenmaal had gekregen en ik een sensatie van verdwijnen ervoer, toen kreeg ik zo'n gelukzalig gevoel als ik nooit had gekend. Dat besefte ik pas later natuurlijk. Het was niet gewoon in slaap vallen, nee, het was verrukking.

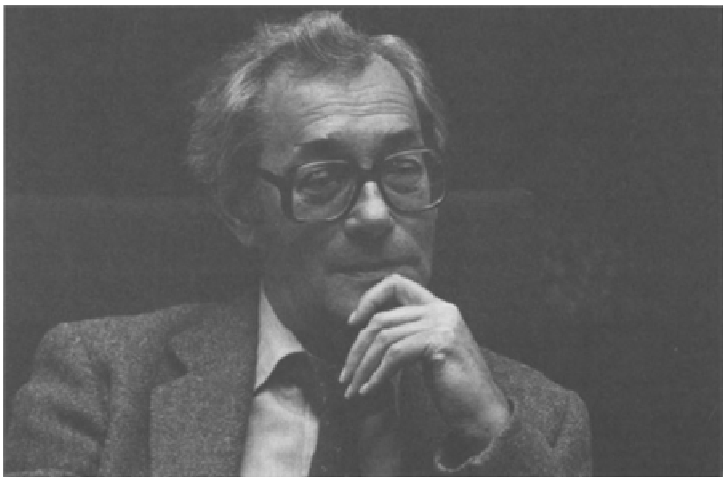
Ik vond het overigens ook heel prettig dat ik weer wakker werd.

Een terugkerend thema in je werk is het onvermogen van de mens om ook werkelijk te ervaren wat hij beleeft.

Ik bladerde laatst in mijn gedichten en was toen verrast om te zien hoe ik het in 1958 heb geformuleerd in het gedicht ‘Orestes in de middag’:

> Iphigeneia de vrome, de kuise,
> die meer beleefd had dan zij ooit zou kunnen ervaren:
> tweemaal gered om mijn redders te eren,
> driemaal geboren tot lofprijzing van de geboorte.

Deze gedachte bleek rijker te zijn dan ik had vermoed. Toen wij nog in de Jordaan woonden, ontmoette ik voortdurend mensen die niet in de geschiedenis leefden maar in de mythe. Zij vertelden verhalen die nooit in de tijd waren te plaatsen. Ze handelden volgens eigen zeggen in 1934 in zwarte bonnen, terwijl er in 1934 helemaal geen bonnen waren. Die mensen hadden veel beleefd en daarover vertelden ze fragmentarisch, losse herinneringen. Wat zij hadden meegemaakt was geen ervaring geworden. Ze hadden er niets mee gedaan. In de jaren zeventig kwamen Yda en ik vaak in de cafés in de Beethovenstraat. Daar zaten Duits-joodse vrouwen die ontzettend veel hadden beleefd, tot aan de totale ondergang toe, maar ze babbelden over totaal niks. De meeste mensen zijn niet tot ervaren in staat. Sommige mensen hebben te veel beleefd en je mag blij zijn dat ze niet alles hebben ervaren. Dat zouden ze niet hebben kunnen verwerken.



Alfred Kossmann, oktober 1983, foto: Jan Roijers

Vanaf 1961 houd ik een dagboek bij. Een jaar geleden keek ik weer eens in de oudste aantekeningen. Ik schrok me dood. Niet omdat er zaken instaan waar ik me voor geneer, maar om het feit dat ik toen dingen zo heb genoteerd. Ik las bijvoorbeeld: 1 mei, ontmoeting met Frans van Hasselt in Athene. Hij nam ons mee uit eten, in de Plaka, hij vertelde aardig, maar wij wisten alles al. Er gebeurde eigenlijk niets. Maar Frans van Hasselt is een goede vriend geworden, hij heeft me meer over Griekenland geleerd dan wie dan ook. Die ontmoeting is belangrijk voor me geweest. Op het moment dat ik de notitie maakte, wist ik niet wat voor een ervaring ik had. Dat frappeert me. Wat is nu belangrijker? De spontane aantekening of de herinnering? Die mag dan een vervalsing zijn van de werkelijkheid maar hij is sterker en vruchtbaarder dan de werkelijkheid. *In* Seizoenen van een invalide lezer *staat: ‘Ik*

heb het sadomasochisme nooit gepraktizeerd, en nu ik in allerlei opzichten een "getekende" ben, volgens Max Frisch, boven de vijftig, invalide en gezwollen van wanhoop en wee, komt de gedachte aan praktijk me erg komisch voor (...) Een onbenullige afwijking, lastig, want liefde, vriendschap, seksuele bevrediging veranderen er niets aan en je bent opgescheept, door iets dat heel vroeger is misgegaan, met een onesthetische fantasie.' Wat fascineert je in het sado-masochisme?

Het is een literaire afwijking, want het masochisme bestaat geheel uit fantasie. Iemand, in zijn dagdromen, wil pijn lijden in de huid van een ander die geen pijn wil lijden. Het was Kerstmis 1959. Op de één of andere manier was ik geïnteresseerd in het onderwerp, maar ik wist er niets van. In de encyclopedie zocht ik Sacher-Masoch op. Er stond heel weinig over hem in. Ik wilde dat wel uit gaan zoeken. In de bibliotheek vond ik boeken over hem en ik las zijn

werk. Dat vond ik voortreffelijk. Het was een literaire fascinatie.

Als je naar de praktijken in nachtclubs gaat kijken, blijft het erbarmelijk, denk ik. Een masochist is iemand met een dagdroom. Sacher-Masoch had de dagdroom dat hij de slaaf was van een meesteres. Hij moest eerst een vrouw zo gek krijgen dat zij zich als meesteres wilde gedragen. Dat gebeurde vaak omdat zo'n vrouw van hem hield. Alles werd omgedraaid. Die demonische en autoritaire vrouwen bestonden helemaal niet. Die waren door de masochist verzonnen.

Daarom is het een specifiek literaire afwijking. Iedere praktijk kan niet anders zijn dan een beschamende, bespottelijke gebeurtenis. Ook plaatjes zijn potsierlijk, een dikke vrouw die in touwen is gehuld met daarnaast een man, die maar met moeite zijn pik omhoog krijgt. Het element masochisme moet in mijn boeken heel sterk aanwezig zijn, maar zelf kan ik het niet onderscheiden.

Geldt dat voor meer thema's? Op mijn vijftiende heb ik een reeks proza-gedichten geschreven met als titel Hooglied der verveling. Mijn hele kindertijd en puberteit bestonden uit verveling en ik ben er ook erg bang voor. Maar dat mijn romanpersonages er ook vaak last van hebben, zoals jullie zeggen, weet ik gewoon niet.

Wat zowel voor mezelf als voor mijn romanfiguren geldt is dat er tegenover een sterke levenswil zoiets staat als een sterke ondergangsdrang. Dat kun je gespletenheid noemen, maar voor mij is het hetzelfde. Dat zit nu eenmaal *in* de mens. Dat zie je in mijn eerste boek *De nederlaag*, bij Leo Zogt in *De misdaad* en ook de figuren in *Geur der droefenis* hebben een hang naar de ondergang die wordt overspoeld door levensdrift.

We merken dat je graag en veel poëzie citeert. Welke plaats neemt de poëzie voor jou in?

In mijn leven is poëzie heel belangrijk.

Ik was een vreselijk slechte scholier, een gekwelde puber, ik vluchtte a.h.w. in de poëzie. Ik kon het vrij aardig. Op mijn zestiende al schreef ik redelijke gedichten, maar er zat geen vonkje genie in. Wel talent en bekwaamheid, die kwamen bij wijze van spreken van huis uit, maar niets dat flonkerde.

Ik wilde dichter worden. Ik las ook veel poëzie. Nijhoff, hij was mijn voorbeeld.

Na de oorlog was ik gefrustreerd. Toen ben ik weer in de poëzie gevlucht. Het was een kwestie van zelfbehoud. In die jaren schreef ik gedichten waarin ik een romantische wereld creëerde met alle ironie die erbij hoorde. Het was een spel waar ik mij helemaal in thuisvoelde.

Twee keer heb ik mij in de poëzie teruggetrokken, daarna ging ik proza schrijven. Toen had ik de poëzie niet meer nodig. Ik was maatschappelijk geaccepteerd, ik verdiende mijn brood.

Ik had wel poëtische invallen en die schreef ik ook op. Maar de poëzie kreeg een totaal andere functie: die van voorspelling. Denk aan die regel die ik citeerde uit mijn oude gedicht over Iphigeneia, 'die meer beleefd had dan zij ooit zou kunnen ervaren.' Die gedachte heb ik pas veel later uitgewerkt.

Op het moment dat ik gedichten schreef had ik toekomst. Omdat ik iets opschreef wat ik pas vijf jaar later te weten zou komen.

V.H. Elenbaas
Ontmoetingen met Alfred Kossmann

Op 1 maart 1962 kreeg ik van Fred in de gevangenis een brief vol waardering over het boekomslag dat ik voor zijn boek *De Misdaad* gemaakt had, waarvan de tekening voor de achterkant nog steeds in zijn huis hangt. Een opkikkertje in die grauwe dagen, een reden om fluitend op het avondbrood te wachten.

Ik kende hem voornamelijk als filmcriticus. Niet dat ik zijn filmkritieken regelmatig las, maar achter het bioscoopje 't Venster lag mijn atelier en als voor de Rotterdamse journalisten een nieuwe film gedraaid werd, keek ik mee en nam deel aan het koffieritueel daarna. Met een colombijntje voor Seijffert. Deze en Fred waren de enigen met een brede kennis en belangstelling, vlug van geest, in staat ernstige zaken met een lichte toets te behandelen. Mijn ontzag voor journalisten is toen aardig gedaald, zodat ik hierna menige krantenkritiek over kan slaan.

Maar mijn eerste ontmoeting moet na '50 geweest zijn. Op een zondag is er een plek in Rotterdam die door Fred ongetwijfeld afschuwelijk genoemd werd, terwijl ik een morbide belangstelling heb voor een dergelijke plek waar de lelijkheid en het vergaan soeverein heersen. In het oudste havengebied van Rotterdam-Zuid, wegen met bolle keien, roestige rails, palissaden met kolenhopen, een beroet pakhuis, vervallen loodsen, werd aan de etser Schotel toegestaan een keetje te bouwen als atelier, omdat hij de havenarbeider en zijn gereedschap wilde uitbeelden. Een verdediger van het oude ambacht met liefde voor kranen en bunkerschepen. In de vrij kleine ruimte stonden achter de forse gestalte van de etser de heer en mevrouw Alfred Kossmann. Hij jongensachtig, verzorgde nonchalance, zij stijfjes, mantelpak met witte handschoenen, hij joviaal, zij stijfjes, op een afstand. Een raadsel in onze levenssfeer: witte handschoenen in dit atelier vol stof van jaren, inkt, platen, inktpotten, inktlappen en inkthanden.

Ons bezoek (mijn vrouw vergezelde mij) was heel gewoon. Schotel was bereid van mijn etsplaten afdrukken te maken. Een hele eer; hij was karig in zijn vriendschappen. Hij drukte prachtig, heel blank met krachtige lijnen (je moest van hem diep etsen) volgens zijn eigen procédé.

Fred kenden wij, zijn vrouw nog niet, zodat er een ambiance ontstond tussen Fred, Schotel en mij en enige afstand tussen twee vrouwen uit verschillende sfeer. Van enig gesprek weet ik niet meer. Tja, Fred kenden we wel. We hebben verder etsen van Schotel bekeken, waarvoor Fred gekomen was en waarvan hij iets wilde kopen.

Fred, Schotel, ik en op een afstand twee vrouwen uit verschillende sferen in dit verlaten landschap van stof en zon. Het voordeel van een provinciestad is overzichtelijkheid en korte afstanden. Hij, de jong bekroonde schrijver en kunstredacteur van Rotterdams grootste krant, ik, de graficus die enig opzien gebaard had met kleurengrafiek en in het buitenland een prijs veroverd had. Hadden wij niet in hetzelfde jaar de prijs van het Kunstenaarsverzet gekregen? Hij, de schrijver die in gedichten kon denken - onvoorstelbaar hoeveel gedichten hij uit zijn hoofd kende - ik, de graficus die in een kritiek verweten werd te literair te zijn. Ik hield bijvoorbeeld van de manier waarop hij de Jonker Fransstraat en het publiek van de achterliggende arbeidersbuurt beschreef (inleiding van het boek *De rijmende dood*).

‘Zij zat op de bovenste tree toen ik wegging’, een regel van Fred die één is met de herinnering aan de eerste ontmoetingen met Yda. Het plaatje dat het gedicht oproept vermengt zich met een stukje film: Yda, Fred, Esther en ik, wandelend in de late avond door de Meent, daarna het samenzijn in Freds huis. Zoals zij Fred veroverd had, veroverde zij ons.

Zij verhuisden al spoedig naar Amsterdam en dan pas worden de banden nauwer. Het huis in de Laurierstraat, evenals de kroeg op de hoek, het café van Ko, het schrijvershokje in de Jordaan zijn de halteplaatsen.

Ik hoef niets te beschrijven, hij heeft het gedaan, beter dan ik het zou doen, bijvoorbeeld het schrijverskotje in het huis van de clubfauteuil (*Ga weg, ga weg, zei de vogel*). Hij heeft altijd veel uit zijn omgeving gebruikt, waardoor mensen wel eens boos geworden zijn, hoewel het voor buitenstaanders toch niet herkenbaar wordt, omdat Fred indien nodig de discretie inbouwt. Over zijn eigen leven is hij openhartig genoeg. Zijn stukjes in Het Vrije Volk vormen zijn ‘weekboek’. Ongeluk en invaliditeit - hij probeert zich overeind te houden door te beschrijven.

Wie was zo overmoedig een titel te bedenken als *Tgenspoed is niet te koop.*

Wij waren bij Yda en Fred in Aegina. Binnen de kleine groep buitenlanders hadden zij hun vaste plaats, ontzien en gewaardeerd. De eigenschap van Fred gemakkelijk contact te maken, wordt door mij, norse zwijger, zeer bewonderd. Lees maar na in zijn reisbeschrijvingen: Zuid Portugal, Madrid, en door mij meegemaakt, Kavalla, Tassos. In Aegina werd hij door Philip en Sarah geïntroduceerd, maar zonder dat zou hij er waarschijnlijk dezelfde contacten hebben gemaakt.

Het vaste adres was een visserskroegje waar je in half duister en koelte geborgen, hitte en lawaai enigszins ontvluchten kon. Een overzichtelijke kade met genoeg terrasjes om enige afwisseling in de kwaliteit van koffie, wijn en stoelen te bieden. Afstanden tussen hotel en kade zijn voor een man met een kruk te lopen. Hij vond er wat in zijn Amster-

damse bovenhuis moet ontberen: cafésfeer, beweging, zon, lucht, wind, mensen en dat alles te voet te bereiken. Hier heb ik van Fred een knorrig antwoord gekregen, zeer zeldzaam, maar aan zijn gezicht was te zien dat hij pijn had in zijn heup, pijn, pijn, waaruit bleek hoe weinig hij van zijn ellende wilde laten merken. Baas wilde hij zijn over zijn gedrag, over zijn ongeluk en zijn gebrek daarna, met genoeg natuur als voor hem te verteren valt. Hij begrijpt niet en zal ook nooit begrijpen waarom ik kamperen prettig vind. Ik zou graag bij hem op één van de terrasjes zitten en ergens in die 'rij van het slechte eten' genieten met de brommers, de vissers, de St. Nicolaaskapel en de zee.

Maar de moeilijkheden met de verplaatsing zijn nu bij ons.

cover De architect, *ontwerp Wally Elenbaas*

Zo blijft hij altijd nog ondanks alle ellende en dat is het laatste jaar heel veel, de hartelijke belangstellende, in het werk, wederwaardigheden, de kleinigheden van elke dag, de lectuur, wat wij te beweren hebben, hoewel hij beweert dat ik niet denken kan, alleen maar associëren. Hij heeft gelijk. Vandaar dat ik probeer plaatjes over te brengen.

cover Weerzien van een eiland, *ontwerp Wally Elenbaas*

Commentaar Alfred Kossmann

Wally Elenbaas (1912) heeft de omslag verzorgd van De misdaad, *roman, een collage gemaakt voor de omslag van* De architect, *novelle, en een prent van hem is gebruikt voor het autobiografische geschrift* Weerzien van een eiland. *De tekening, de collage en de zeefdruk sieren de muren van mijn kamers.*

Chris Seyffert was redacteur muziek en film van de NRC. Elenbaas heeft kennelijk niet geluisterd naar J.A. Frenkel, redacteur van het Rotteradamsch Nieuwsblad, een man met encyclopedische kennis over film, en naar Hans Reedijk, redacteur van het Parool, een man met encyclopedische kennis over schoenveters, wijngaarden, doperwten, vrouwen, geboortejaren, films, toneelstukken en nog veel meer. Mijn ontzag voor journalisten is tijdens deze ontspannen bijeenkomsten juist gestegen.

Ik herinner mij geen bijeenkomst in het atelier van Schotel. Andreas Schotel, van de generatie van mijn ouders, was een overtuigd man. Zijn politieke overtuiging van communisme deelde ik niet. Hij koos als sociaal realist met overtuiging onderwerpen die voor een burgerlijk publiek onaantrekkelijk waren. Theorie en praktijk van de etstechniek ontleende hij met overtuiging aan zijn oudere vriend Johannes Proost (1882-1942), leerling van D. Derkzen van Angeren, en tevens leerling van de zeventiende-eeuwer Hercules Segers. Een overtuigd man, Schotel, doctrinair en rigide, die desondanks voortreffelijke etsen heeft gemaakt.

Wally en Esther Elenbaas heb ik gesproken in Rotterdam, Amsterdam, Kavalla, Aegina, als vrienden. Wij waren tezamen getuige van de meirevolutie van 1968 in Parijs. Ik moest daar zijn om in het Petit Odéon in het Nederlands eigen gedichten op te zeggen ter ere van Charles Baudelaire die honderd jaar geleden was gestorven. Terwijl ik dat deed kwam de verbeelding aan de macht. Aangeboren scepsis en ervaring uit de Jordaan, waar ik woonde, voorkwamen dat ik ging geloven in een samengaan van arbeiders en studenten. In een café in de Rue des ‘coles bespraken de echtparen Elenbaas en Kossmann en de uitgever Reinold Kuipers het mislukken van de revolutie, vooral door Esther Elenbaas betreurd, en pas later vernamen wij dat schuin tegenover ons café in een ander café Harry Mulisch, Mary MacCarthy en Cees Nooteboom bespraken hoe zij de revolutie naar Nederland konden overbrengen.

Elenbaas is geen norse zwijger maar een schuwe prater.

Willem G. van Maanen
Een man op zichzelf

Vertel eerst eens, zegt Alfred Kossmann als ik hem opzoek, en hij bedoelt niet een verhaal, maar de laatste bijzonderheden over mijn vrouw en kinderen en, als ik zo goed wil zijn, over mezelf. Voor een verliteratuurd man, zoals Alfred (Fred voor zijn vrienden) zichzelf wel noemt, lijkt zo'n uitnodiging een vorm van beleefdheid, maar het is wel degelijk belangstelling, hertelijkheid. De voorstelling van Alfred Kossmann als een man op afstand, gereserveerd, voornaam, gecultiveerd, het prototype van de koele intellectueel, berust op een misverstand. Hij kan het allemaal op zijn tijd zijn maar hij is het niet, of liever: het is hem niet. Het is maar een deel van hem, en niet het belangrijkste. Het zijn eigenschappen of aangeleerde gedragingen die hij gebruikt om zichzelf in stand te houden, en dat gaat zonder enig dramatisch vertoon of anderssoortige poeha, want zucht tot imponeren of welke vorm van aanstellerij ook is hem volkomen vreemd.

Hoe hij zichzelf ziet weet ik niet, maar ik vermoed dat wat hij ziet hem niet opwekt tot wijziging van de aard van het geziene, laat staan van de positie van de ziener, om nog maar niet te spreken van het doen van navraag bij anderen naar waarde of werkelijkheidsgehalte van het model in kwestie. Het is nu eenmaal zoals het is, we zijn er 65 mee geworden, we moeten het ermee doen en we doen het er ook mee. Bij sommigen kan dat de indruk wekken van een zekere mate van eigenzinnigheid; in feite is het onwil tot aanpassing, en het woord onwil is hier geheel misplaatst, omdat het de betekenis van een protest heeft, terwijl er nu juist niets meer valt te protesteren. Kossmann de nonconformist dan? Nog te sterk, en vanwege het voorvoegsel ook te negatief. Fred is, om een karakteristiek van een tijdgenoot van Erasmus aan te halen, een homo pro se, een man op zichzelf. Dat geldt ook voor zijn plaats in de tuin der letteren, maar over de schrijver Kossmann wilde ik het niet hebben, alleen (enkel, zou hij zeggen) over de mens achter de schrijver.

Wat een onzin! Alsof de schrijver niet ook de mens is, alsof er achter de schrijver nog iets of iemand anders zou zitten dan de schrijver. Onzin van dezelfde orde als het verlangen zich of een ander het masker af te rukken om nu eindelijk eens iemands ware gezicht te zien. Of achter dat masker zit weer een masker, of het masker is het gezicht zelf. Fred, tussen haakjes, heeft vele gezichten, want een mens op zichzelf is niet per definitie van hout en iemand die zich niet wenst aan te passen heeft de vrijheid van jas en pet te wisselen, voor zijn eigen genoegen. Situaties genoeg die ik van nabij heb gadegeslagen: Fred in literair gezelschap, Fred in de kroeg, Fred achter de microfoon, Fred op recepties. Receptie in een wit paviljoen in Scheveningen bijvoorbeeld, toen hij de correct geklede minister Cals vroeg waarom hij zijn korte broek niet aanhad, zinspelend op Cals' hopmanschap bij de padvinders. ½ Achter de microfoon, tijdens een paneldiscussie, woedend op Geert van Oorschot, niet om diens wegwerpen van alle romans die hij niet zelf had uitgegeven, maar om het (Freds) glas rode wijn dat hij inpikte na zijn eigen zoveelste te hebben omgegooid. In gezelschap van de Van Vrieslands, in hun huis aan de Weesperzijde, waarbij Vic en Fred elkaar alleen nog in citaten uit de wereldliteratuur toespraken, niet om elkaars belezenheid op de proef te stellen maar omdat het de enige gespreksvorm was waarin ze elkaar misschien nog eens konden verrassen. Fred in de Amsterdamse kroeg ten

slotte, Rooie Nelis voor de kenners, waar hij een tijdlang stamgast was, middelpunt van gaande en komende Jordaners die hun verhaal aan hem kwijtwilden, niet in de hoop dat het nog eens literatuur zou worden maar omdat ze een gewillig oor bij hem vonden. Niet een gelovig oor, want geloof is niet Freds sterkste zijde, maar gewillig, zeer aandachtig en op zijn tijd ook zeer kritisch, hetgeen de verteller eerder aan- dan ontmoedigde. Kaarsrecht op zijn stoel, zonder de ander ook maar enigszins tegemoet te komen in houding, gebaar of accent, kreeg Fred het verhaal in steeds wisselende versies te horen, waarbij het van het aantal ingenomen borrels afhing of het er beter of slechter van werd. Materiaal voor de schrijver? Welnee, daar was het te onbenullig voor, maar wel bracht zo'n zitting hem tot de overtuiging, versterkte die overtuiging althans dat niet de ervaring het verhaal levert maar het verhaal de ervaring, een overtuiging (die we ook bij Max Frisch vinden) die in verscheidene van zijn boeken nader is uitgewerkt. Nog onlangs las ik in het Vrije Volk, waarin Kossmann een wekelijkse kolom heeft, onder de titel ‘Terugblik’ een herinnering aan die Jordaanse periode, en nu was het de schrijver zelf die zijn eigen ervaringen in vijf, zes versies goot, de ene nog smartelijker en ongeloofwaardiger dan de andere.

[Op 24 februari 1972, enkele weken na zijn vijftigste verjaardag, kreeg Alfred Kossmann een ernstig auto-ongeluk. Het heeft hem lichamelijk invalide gemaakt. Hij loopt met een kruk over straat en door het huis. Zijn lezers weten het, want hij heeft het zelf beschreven, het eerst in zijn novelle *Laatst ging ik spelevaren* uit 1973. Niet meer dan een jaar ligt tussen het ongeluk en het boek over het ongeluk, tussen de ervaring en het verhaal. Dat is kort, maar als de ervaring nu eens bestaat bij de gratie van het verhaal? Dan is een tijdsaanduiding niet terzake. Ik denk overigens dat de schrijver het woord ervaring zou willen vervangen

door het woord beleving. Wat iemand beleeft is niet te verbaliseren; zodra dat gebeurt is het al ervaring. Misschien is ervaring zoiets als bewustgemaakte beleving. Of juist verdrongen beleving?

Alfred Kossmann

Dergelijk gepsychologiseer is Fred niet welgevallig, en in een gesprek had hij me al lang de pas afgesneden of het onderwerp geïroniseerd. Hij heeft me wel eens verteld dat hij van Freud maar een enkel boek had gelezen, en dat nog met grote tegenzin. Wonderbaarlijk voor een schrijver die zulke onthullende portretten van zijn personages weet te maken. Ook in zijn jongste novelle *Slecht zicht* (1986) treden weer enkele figuren op waaraan de psycholoog zijn vingers zou aflikken: de goed geconserveerde en nog altijd uitdagende tante Sophie, de integere, op het oog meegaande Alice die niettemin zowel Sophie als haar eigen ex-man in het gezicht spuugt, die ex-man zelf, om wie het verhaal min of meer draait en die juist doordat de verteller ‘hem niet voor zich ziet’ bij de lezer zoveel kans krijgt zichtbaar te worden.

Bij het lezen viel me weer eens op met hoeveel plezier, dat is bij hem een humaan soort leedvermaak, Kossmann zijn eigen personages beziet en bestuurt, en dat is een trek die hij ook in het dagelijks leven bezit. De mensen amuseren hem, terwijl het erop lijkt dat ze hem onverschillig laten, alsof hij zichzelf niet helemaal tot die soort rekent. Hij kan oprecht verbaasd zijn over sommige reacties, waar een ander al lang verontwaardigd zou zijn, stelling zou nemen of van zich afslaan. Dat laatste kan ik me van Fred eenvoudig niet voorstellen. Hij zal zeker zijn portie agressie met zich meedragen, maar die komt er dan niet als zodanig uit. Wellicht is hier sprake van een vorm van sublimatie, maar ik denk eerder dat hij agressie een beetje belachelijk vindt, beneden de maat, van dezelfde orde als bijvoorbeeld jaloezie, wel menselijk maar nu niet iets waar we veel verder mee komen. Misschien ook dat hij alles al in het gesprek afreageert, want verbaal is hij scherp genoeg. Een scherpte, al of niet verstopt achter ironie, een wapen waarop hij een meester is (overigens eerder op de degen dan op de sabel). Een verfijnde roddel weet hij zeer te waarderen, en ik meen dat genre ook wel eens in zijn romandialogen tegen te komen. De personages kunnen elkaar soms op dodelijke, maar wel altijd sierlijke wijze afmaken. Is er verband tussen

de man die het in zijn leven van het gesprek moet hebben en de praters in de roman? In elk geval komen de vaak uitgebreide en zeer gevarieerde dialogen in Kossmanns boeken niet uit de lucht vallen, en betekenen ze meer dan een literair genre alleen. Ik bedoel: een analyse van Kossmanns proza zou wel eens meer kunnen vinden in de dialoog dan in de beschrijving, meer in de gesprekken tussen de personages dan in hun doen en laten. Wat dat betreft vertoont hij enige overeenkomst met een auteur als Henk Romijn Meijer, met wie hij trouwens ook

eenzelfde intelligentie en helderheid van geest gemeen heeft.

Helderheid, naast redelijkheid en tolerantie, is een kenmerk van Fred, zowel van de schrijver als de mens. Over dingen die hem zelf nog niet recht duidelijk zijn praat hij niet graag. Hij is niet iemand die zichzelf bewondert maar ook niet iemand die zichzelf veracht, hij lijkt ook objectief tegenover zichzelf te staan, zonder veel illusies, zonder zelfbeklag. Terwijl er in zijn leven toch omstandigheden genoeg zijn die zoiets zouden rechtvaardigen. Maar als hij daarover spreekt of schrijft doet hij het in de derde persoon: ‘Wat doet een man die in ernstige zorgen leeft? Laat hij doorgaan met zijn werk. Steeds maar hetzelfde denken over hetzelfde levert geen nieuwe gedachten op en zelfs het oprechtste verdriet verveelt.’ Het is alsof hij zijn eigen vader is die hem toespreekt.

Over zijn familie spreekt Fred met een mengeling van eerbied en ironie. Zijn vader heeft zeker een rol van betekenis in zijn leven gespeeld, en als we zijn tweelingbroer, de historicus Ernst Kossmann mogen geloven, hebben de zonen nooit de noodzaak gevoeld zich uit hun (intellectuele) milieu te verwijderen. Geen jeugdtrauma's, geen writers goldmine? Misschien dat aanpassing aan anderen, aan de maatschappij niet nodig is voor iemand die zich in zijn ouderlijk milieu thuisvoelt, maar ik heb mijn twijfels. Fred vertelde eens dat zijn vader altijd te kleine huizen huurde om dan, als het gezin in de huiskamer te lawaaiig werd, vanuit zijn aangrenzende studeerkamer te kunnen brullen dat ze stil moesten zijn. Het leek mij een mooi gegeven voor een verhaal, maar zover is het nooit gekomen. Ook de uit Duitsland afkomstige grootvader Kossmann, die hier zijn moedertaal kwam onderwijzen en Wilhelmina nog Duitse les heeft gegeven, komt niet als personage in Freds romans voor. Hij kan er boeiend over vertellen, hij is ook wel een beetje trots op zijn voorouders, wie weet verhindert dat hem wel er literatuur van te maken. Zo verliteratuurd als hij zelf zegt te zijn is hij blijkbaar toch niet, gelukkig voor hem die hem ook buiten zijn boeken ontmoet.

C. Reedijk
Voornamelijk over een Rotterdamse jeugd

Alfred Kossmann en ik kennen elkaar bijna zestig jaar. In de nazomer van 1927 werden hij, zijn tweelingbroer Ernst en ik toevertrouwd aan de zorgen van een aardige jonge onderwijzeres die de leiding had van de eerste klas van de openbare lagere school in de Adriën Mildersstraat, in het sombere Westen van Rotterdam. Ik herinner mij de namen van zeker de helft van de jongens in die klas en zie, zonder de hulp van foto's, de bijbehorende gezichten scherp voor me, met inbegrip van haardracht en andere karakteristieken.

De jongens Kossmann leken uiteraard veel op elkaar, maar waren niet verwisselbaar. Ernst was bedaard en in die tijd aan de dikke kant. Fred was mager en zenuwachtig, stotterde en trok soms bekken. Die verschillen werden later minder groot.

Op 31 januari 1928 was de tweeling jarig. Ik werd gevraagd voor het partijtje. Ik denk dat daaraan een kennismaking tussen de moeders vooraf gegaan is. Of zijn er briefjes gewisseld? Zoiets hoorde er toen nog wel bij.

Ernst en ik zijn tot op vandaag goede vrienden gebleven. De relatie met Fred zit anders in elkaar. Wahlverwandtschaft? Een zwaar woord. De twee broers vormden, bij elkaar opgeteld, verreweg het interessantste element in die eerste klas, zij behoorden tot een milieu dat anders was dan het mijne en dat boeide mij. Evenals Ernst was ik in die eerste tijd ook dik en bedaard. De contrasterende bewegelijkheid van Fred zal de doorslag gegeven hebben. Op de achtergrond speelde de omgang tussen onze ouders een rol. Mijn vader was onderwijzer, een verstandige en in zijn gezonde jaren evenwichtige man. Mijn moeder, oudonderwijzeres, was muzikaal, had als jong meisje met de Tachtigers gedweept en bracht haar gezin wel eens van zijn stuk door een zonsondergang, die wij heel goed zelf konden waarnemen, te beschrijven in de taal der dichters. Ze was nerveus en wat onzeker. Na de dood van mijn vader heb ik een groot respect voor haar gekregen. Mevrouw Kossmann, blond en, vanuit mijn ooghoogte bezien, rijzig, vond ik mooier en meer een dame dan mijn kleine, wat slordige moeder.

Vader Kossmann was een geleerde. Hij was Neerlandicus, had een briljant proefschrift geschreven en bleef zijn leven lang wetenschappelijk actief. In zijn jeugd dichtte hij verzen die nooit gepubliceerd zijn. Hij componeerde stapels muziek waarvan nooit iets is uitgevoerd, ook niet de muziek die hij schreef voor de opera buffa *Tegenspoed is niet te koop* van zijn zoon Alfred. Een deel van zijn creativiteit speelde zich dus af in het luchtledige, maar ik geloof dat zijn zelfironie hem behoedde voor frustraties. Zijn ambt als adjunct-bibliothecaris en later als directeur van de Rotterdamse Gemeentebibliotheek beschouwde hij terecht als een nuttige levensvervulling. Ik heb veel aan hem te danken: vooral na de dood van mijn vader gaf hij op een behoedzame manier richting aan mijn bestaan.

Deze volstrekt ongelijke ouderparen bezochten elkaar op gepaste tijden, of maakten een wandeling en dronken ergens koffie. Dat er voldoende gemeenschappelijke gespreksstof was moet ik aannemen. Maar hoe de communicatie nu eigenlijk verliep, daar kan ik mij geen voorstelling van maken.

De vriendschap tussen Fred en mij speelde zich voornamelijk buitenshuis af. Uit plichtsgevoel vochten wij soms mee met klasgenoten tegen jongens van een school voor rijkeluiskinderen. Dat deden we in vlagen van kunstmatige opwinding, want eigenlijk voelden wij niets voor dat soort gewelddadigheden.

Op een donkere najaarsmiddag stonden wij op een onbebouwd stuk land terzijde van de Beukelsdijk bij een slootje te knoeien met een schepnet. Ik denk dat Ernst erbij was. Er kwam een schoffie langs, van onze leeftijd, maar groot en ruig, dat ons het vistuig onmiddellijk afhandig maakte. Op dat ogenblik kwam Kossmann senior poolshoogte nemen. Hij zag ons voor gek staan en galoppeerde ons te hulp. In zijn fladderende loden cape en met zijn scherpe puntbaardje speelde hij met élan de rol van erudiete duivel. Heb je een visbewijs? vroeg hij de jongen op snerpende toon. Nee meneer. - Heb je een plaagbewijs? - Nee meneer. Geef hier dat net en donder op. Een smadelijke redding.

Ik herinner mij een andere 'redding'. Op een gegeven ogenblik betrokken wij een benedenhuis met een tuintje. Terwille van onze lichamelijke opvoeding werd daar een stellage met ringen en een rekstok aangebracht. Fred, uitgesproken slecht in gymnastiek, probeerde niettemin een vogelnestje en maakte een buiklanding op het grind. Door ademnood kon hij niet eens gillen en ik stond doelloos wat aan hem te sjorren. Vanuit de achterkamer overzag mijn vader de situatie. Hij rende de tuin in, droeg de zoutzak in zijn armen naar binnen, als een klein kind, legde hem op de divan en behandelde hem ook verder als een klein kind: Fredje, wat heb je nou gedaan? Dit optreden van mijn sterke vader bewonderde ik oprecht en zijn gevoeligheid trof mij. Maar tegelijk geneerde ik mij over die anachronistische scène. Zo behandel je een jongen van acht jaar niet! Wat deden we verder? Wandelen. Waarover spraken wij? Ik weet het niet. Liepen we te zwijgen? Dat is onwaarschijnlijk. Hoe beoefenden wij de vriendschap? Gewoon. Zomaar.

Ik herinner mij een wandeling naar Overschie. Bij het

Aelbrechtsplein werd je voor twee centen overgezet. Je kon toen nog de Schie blijven volgen tot aan de ophaalbrug midden in het dorp. Terug langs het jaagpad op de andere oever. Daar werden wij overvallen door een stortbui en wij kwamen drijfnat thuis. Ik incasseerde het standje waarin mijn moeder gewend was haar ongerustheid te ontladen. Over Fred bereikte mij enkele dagen later via de moeders een merkwaardig verhaal. Terwijl hij zich onderwierp aan een preventieve behandeling tegen verkoudheid of erger zou hij verklaard hebben: Ik zal vanavond God bidden dat Kees niet ziek wordt. Ik vond dat bericht, waar of niet, pijnlijk. Bij ons thuis was de godsdienst een vreedzaam aflopende zaak. Maar wij hadden een grootmoeder die vroomheid aan wilskracht paarde. Toen wij nog klein waren paste zij wel eens op tijdens een concertgang van onze ouders. Zij maakte van die gelegenheden gebruik om haar kleinkinderen tot het geloof terug te voeren. Zij was een vrouw wier handen niet konden rusten. Tijdens haar bekeringswerk schilde zij grote hoeveelheden aardappelen. Let wel: in de huiskamer. Ik vond dat onuitsprekelijk vies. De aanblik en de geur van rauwe aardappelen, tezamen met de akelige geluiden van staal op zetmeel, vervulden mij met walging en doen dat nog. Het heeft jaren geduurd voordat ik op een normale manier kon piekeren over het al dan niet bestaan van een hogere macht zonder daarbij geremd te worden door associaties met de onesthetische vlijt van mijn grootmoeder. Ten tijde van de wandeling naar Overschie was ik daar bepaald nog niet overheen. Dat Fred een godsdienstige bevlieging had was zijn zaak. Maar dat hij mij daar in betrok vond ik nogal benauwend. Eén ding stond vast: ik kon hem geen rekenschap vragen over zijn putatieve interventie te mijnen behoeve bij zijn Opperwezen.

Achteraf vond ik het niet oninteressant om na te gaan wanneer die crisis plaats vond. Dat heb ik gedaan. Met behulp van het Rotterdams Jaarboekje en aanvullende inlichtingen van de Gemeentelijke Archiefdienst heb ik vastgesteld dat wij op zijn laatst in 1928 gebruik hebben kunnen maken van het jaagpad op de noordoostelijke oever van de Delfshavense Schie. Dat verviel als wandelroute toen het eerste stuk van het Verbindingskanaal tot stand kwam. Het klinkt heel eenvoudig, maar in werkelijkheid was mijn onderzoek ingewikkeld en tijdrovend. Hoe dan ook, de schrijver Alfred Kossmann geloofde op zesjarige leeftijd in God. Ik ben blij dat ik deze bijdrage aan de geschiedenis der Nederlandse letterkunde heb kunnen leveren. Overigens: als ik op mijn geheugen was afgegaan zou ik deze episode later geplaatst hebben.

Wij waren alle drie enigszins verliefd op onze schooljuffrouw. Die was niet alleen aardig, maar had ook een fraai figuur. De tweeling rapporteerde daar thuis geestdriftig over, met descriptieve details. Een dergelijke openhartigheid lag niet in mijn aard.

Een tijd lang waren wij lid van een clubje waarin wij, buiten schoolverband, de rhythmische gymnastiek beoefenden. Wij leerden daar, jongens en meisjes in zwarte tunieken, begeleid door een piano en soms door een koffergrammofoon, ons snel en soepel op de tenen voort te bewegen, één arm licht gebogen en schuin omhoog, de andere losjes schuin omlaag. Bij de eerste de beste gelegenheid dat in de reguliere gymnastiekles de looppas in het vierkant aan de orde was en wij, Ernst, Fred en ik, argeloos onze pasverworven antroposofische élégance demonstreerden, onderbrak de dienstdoende leerkracht de exercitie en vroeg of wij gek geworden waren. Bij onze uitleg grijnsde hij sarcastisch met zijn gouden hoektand. Zo hebben wij geleerd om verfijningen, verworven in een bepaalde levenssfeer, niet al te nadrukkelijk elders

uit te dragen. Verder herinner ik mij weinig over gemeenschappelijke belevenissen in onze lagere schooljaren. In de twee hoogste klassen hadden wij een meester die ons net niet afranselde, maar verder wel een inventieve sadist was.

Signeren op de boekenmarkt 1960, foto: Mieke Hille

In een interview naar aanleiding van zijn afscheid als hoogleraar in de geschiedenis na de middeleeuwen aan de Groningse universiteit vertelde Ernst onlangs dat hij en Fred, ten koste van hun schoolplichten, zich amuseerden met het in elkaar zetten van een tijdschriftje. Dat circuleerde waarschijnlijk onder familieleden. Zonder mij ook maar enigermate te kort gedaan te voelen stel ik vast dat ik er nooit iets van gezien of gemerkt heb. Ook het verhaal 'Wayo of de vondeling', dat Fred schreef toen hij elf jaar oud was en dat in 1968 door Querido gepubliceerd werd in *Jong gedaan*, was mij tot op dat tijdstip onbekend. Ik citeer er één zin uit: 'Wayo verpleegde Vermeer en Van den Berg zeer goed, want hij had te Consylvolia het verplegen van niet al te samengestelde wonden geleerd en daar hij zich uitstekend van zijn taak kweet waren zijn vrienden vlug genezen.'

In de inleiding die hij voor *Jong gedaan* schreef deelt Fred mee dat hij op zijn veertiende jaar serieus met poëzie begon. Hij herinnert zich dat hij het een en ander aan zijn vader toonde en dat deze volstond met een literair-histori-

sche kwalificatie: typisch na-Tachtig. Fred gaf zijn verzen ook ter lezing aan mijn vader. Die zei: ik vind het mooi maar je meent er niets van. Dat heb ik pas veel later gehoord. In die fase, halverwege de jaren dertig, mocht ik Freds poëzie ook lezen. Ik had er grote bewondering voor. Op zijn aanwijzingen ging ik Nijhoff en A. Roland Holst lezen. En natuurlijk sloeg ik ook zelf aan het dichten. Die gruwelijke activiteit hield vanzelf op toen het dieptepunt van mijn puberteit gepasseerd was.

De jaren waar ik nu over spreek werden vooraf gegaan door een periode waarin Fred en ik elkaar een beetje ontliepen. Ik denk dat het aan mij lag. Ernst en ik waren zonder kleerscheuren op het gymnasium terecht gekomen, maar Fred was gezakt voor zijn toelatingsexamen. Mijn aanpassing aan de gymnasiale habitus verliep waarschijnlijk niet zonder schokeffecten. Ik neem graag aan dat ik een tijdlang onuitstaanbaar was. Een jaar na Ernst en mij verscheen Fred dan toch ook op het Erasmianum. Hij zou er volslagen mislukken. Ik ga daar verder niet op in, niet uit kiesheid, maar omdat ik er geen sluitende verklaring voor heb. Een totaal gebrek aan interesse speelde natuurlijk een rol. Eén leraar, de classicus Lopes Cardozo, zag iets in hem en probeerde hem te redden, maar het lukte niet. Fred verdween en ging volontairen bij een boekhandel.

Na de zopas aangeduide inzinking floreerde de vriendschap weer. Soms gedroegen wij ons als Titaantjes, flaneerden met grote hoeden en lange pijpen over de Heemraadsingel, wisselden van gedachten over Ter Braak en Du Perron en legden elkaar de psychologie van onze ouders uit. Fred was een tijdje voorzichtig verliefd op mijn zuster. Zelf dobberde ik mee met de ups en downs van een te lang volgehouden gymnasiumliefde.

In 1939 stierf mijn vader. Hij werd begraven in zijn geboortedorp in de Hoekse Waard. Een paar weken later fietste ik er met Fred nog eens heen om de grafsteen te inspecteren en de doodgraver uit te leggen dat de chèque heus onderweg was. Freds ouders waren heel aardig voor mijn moeder, en hijzelf was dat ook.

De tocht door het brandende Rotterdam die Alfred Kossmann beschrijft in *Geur der droefenis* is een parafrase op de wandeling die wij samen maakten, niet op de dag na het bombardement, toen alles was afgezet, maar - mischien - een week later. De stad stond niet meer in lichterlaaie, ze smeulde.

De oorlog hebben wij voor een gedeelte samen beleefd. In 1943 raakten Fred en Ernst in de diaspora en eind 1944 kreeg ik ook nog even pech. Toen wij elkaar na de bevrijding terug zagen hadden we alle drie de behoefte om zo snel mogelijks iets zinnigs te gaan doen. Ernst ging geschiedenis studeren. Fred richtte in Museum Boymans een tentoonstelling in: 'In het verborgene gedrukt', en moest de ontstelde koningin Wilhelmina uitleggen waarom er ook Duitse teksten getoond werden. Niet zo lang daarna ging hij werken bij de uitgever Ad. Donker. Ik pakte het ook krachtig aan, voor mijn doen: ik trouwde, werd adjunct-commies bij de Gemeentebibliotheek en maakte mijn studie af.

Onze jeugd was voorbij, maar dat betekende geenszins dat er niets amusants meer te beleven viel. Wij besloten om samen Lewis Carrolls Alice-boeken te vertalen. Het was een idee van Fred. Hij deed *Alice's Adventures in Wonderland* en ik *Through the Looking-Glass*, maar wij hielpen elkaar met lastige passages en vooral met de zeer moeilijke kolder-gedichten. Het boek verscheen in 1947 en is tot op heden tien maal herdrukt. Wij hebben het plan gehad om ook *The Hunting of the Snark* te

vertalen. Aan dat project heeft Fred waarschijnlijk meer gedaan dan ik, maar wij zijn er in ieder geval in blijven steken.

Fred begon omstreeks die tijd aan *De nederlaag*, die in 1950 verscheen. Op zoek naar materiaal voor deze herinneringen vond ik de doorslag van een schriftuur van mezelf die ik absoluut niet meer thuis kan brengen. In dat verhaal van meer dan 1200 woorden introduceer ik eerst de jonge auteur A.K. met enkele biografische notities en een alinea over zijn reeds verschenen werk. Dit gedeelte maakt de indruk geschreven te zijn door een priester-recensent die sinds zijn seminarietijd de reputatie meetorst dat hij toen zo geestig was. Dan volgt godbetert, dodernstig en bijzonder pretentieus, een lange beschouwing over *De nederlaag*, die binnenkort zal verschijnen. Ik geneerde me ontzettend toen ik dit product na 38 jaar herlas. Wat kunnen wij in 's hemels naam voorgehad hebben met deze uit de pan gerezen blurb? Hier en daar bespeur ik een Boorman-achtig aroma. (De tous les jeunes écrivains de notre époque, M. Kossmann est certes celui qui offre au prodigieux et inépuisable thème de nos souffrances les plus admirables ressources).

Zelfs als deze afschrikwekkende dwaasheden niet opgedoken waren zou ik mij nu niet gewaagd hebben aan een beredeneerd oordeel over Freds werk. Ook in gesprekken met hem kom ik zelden verder dan oprechte maar ongearticuleerde lof. Ik bewonder zijn talent en de zelfdiscipline waarmee hij het hanteert.

Mijn verhaal vertoont geen spoor van discipline. Ik schrijf maar wat op. Ik zou nu langzamerhand moeten nagaan waarom er bij het klimmen der jaren zo weinig veranderd is in onze vriendschap. Zo'n onderzoek zou al spoedig leiden tot quasi-wijsgerigheid of tot sentimentaliteit. Daar heeft niemand iets aan.

Het ongeluk dat Fred in 1972 overkwam ging uiteraard een caesuur vormen in zijn bestaan en in dat van Yda. Zij moesten hun leven in de Jordaan inruilen tegen het comfort van Amsterdam-Zuid en jaarlijks een paar maanden op Aegina.

In 1980 maakten wij met zijn vieren per auto een uitstapje - ik gebruik dat woord opzettelijk - naar Bremen, Worpswede, Lübeck en de Harz. Het was niet bedoeld als een literaire bedevaart, maar het gaf ons toch bevrediging te zien wat Thomas Mann en Heinrich Heine gezien en beschreven hebben. Mijn vrouw en ik bewaren aan die ontspannen reis een goede herinnering, ik misschien vooral omdat zij een late voortzetting was van de fietstochten die Fred en ik als jongens ondernamen, niet op zoek naar het spectaculeire maar nieuwsgierig naar kleine varianten op ons leven van alledag.

Vorig jaar heb ik, omwuifd door het huldebetoon waar oppassende ambtenaren bij hun pensioengang op mogen

rekenen, afscheid genomen van mijn vak. Eind januari van dit jaar heeft Ernst zich blijmoedig aan een soortgelijk protocol onderworpen. Fred, die fiscaal gerekend wordt tot de kleine zelfstandigen, werd uiteraard ook 65, maar nam nergens afscheid van. Toch hoop ik dat hij in deze vorm mijn hulde en goede wensen zal willen aanvaarden. Ik hoop ook dat wij nog een poosje in staat zullen zijn elkaar te helpen bij de verzorging van niet al te samengestelde wonden die de tand des tijds ons toebrengt.

Alfred Kossmann, 1949, foto: Annelies Romein

Commentaar Alfred Kossmann

Herinneringen aan mijn kindertijd heb ik nauwelijks en ik weet niet of ik dat betreur. Wij groeiden op in een slechte tijd in een slechte wijk in een slechte stad, en mijn herinnering maakt ons tot een slecht gezin waarin ik zenuwachtig stotterend, duurzaam overspannen mij geen raad wist. Dat kan niet juist zijn. De gedachte dat ik ooit een kind ben geweest, door mijn moeder gewassen en aangekleed, komt mij absurd voor en boezemt mij weerzin in. Maar dan zie ik een foto: mijn vader wandelend op de Hoogstraat, met aan iedere hand een zevenjarig jongetje, en ik ben vertederd. Hoe is dit te rijmen? En hoe dit dan ook nog te rijmen met trouw aan mijn familie en aan het vriendje uit de kindertijd? Ik weet het niet. De memoires van mijn vriendje lees ik met huiver, zoals ik de memoires van wildvreemden lees. En ik ben daarin aanwezig, gered na gehannes met een schepnet en een val op het grind, wandelend naar Overschie, biddend tot God, ritmische gymnastiek beoefenend! Gelukkig herinner ik mij niets van dit alles. En gelukkig is het door mijn vriend geboekstaafd.

De onderwijzeres van de eerste klas had mooie 'borstels', zeiden mijn tweelingbroer en ik, waarschijnlijk omdat het woord 'borst' ons te geslachtsloos was. De onderwijzer van de hoogste klassen sloeg wel degelijk. Niet ons, uitsluitend jongens van lagere stand.

Zo vreemd die kindertijd. Zullen wij, waarde vriend, niet proberen om meer te houden van onze ouderdom?

Eugenie Baltus
De nederlaag
Het romandebuut van Kossmann en de ontvangst

Het debuut van Alfred Kossmann, *De nederlaag*, is niet onopgemerkt aan de literaire kritiek voorbij gegaan en is zelfs ter aanmoediging van de auteur door de Commissie voor Schone Letteren van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde bekroond met de Lucie B. en C.W. van der Hoogtprijs 1951.

Wat was er zo opmerkelijk aan dit debuut? Ik meen het tijdstip van verschijnen, de aard van het onderwerp en de wijze waarop de auteur *dat* in zijn roman heeft verwerkt. Vooral over dat laatste aspect is door de critici geschreven. Ik zal hierop in het tweede deel van dit artikel nader ingaan. Uitgevers en critici zagen in de dagen van Kossmanns debuut om verschillende redenen uit naar literatuur, waarin oorlogservaringen waren verwerkt. Het uitblijven van werken over de oorlog is zeker tot omstreeks 1950 door hen verklaard uit de vooronderstelling, dat de auteurs eerst voldoende (emotionele) afstand zouden moeten hebben tot dit onderwerp om er op een verantwoorde manier over te kunnen schrijven. Blijkens recensies uit die tijd over *De nederlaag* hechtte de kritiek bovendien bijzonder aan een waarheidsgetrouwe rapportage over die donkere bladzijde uit de geschiedenis. Niet zozeer was het verhaal van de afzonderlijke voorvallen in Kossmanns roman van belang, maar van doorslaggevende betekenis was wel de beschrijving van het sociaal gedrag van de gedeporteerde arbeiders als geheel.

De nederlaag

Nu blijkt dat Kossmann in *De nederlaag* inderdaad de nodige afstand tot zijn onderwerp genomen heeft. Dit wordt op verschillende niveaus in de roman zichtbaar en ik zal dat in de nu volgende beschrijving van het werk aangeven. Allereerst is *De nederlaag* het nuchtere verslag van wat de auteur zelf heeft meegemaakt. In een interview met Marja (1953) heeft Kossmann bevestigd, dat hij autobiografische gegevens in zijn roman heeft verwerkt. Hij vertelt in dat interview, hoe hij in een poging om zich aan de dwangarbeid te onttrekken eerst nog geprobeerd heeft zich te laten afkeuren '(...) door (z)ijn smalle, blanke dichterhanden met het een of andere chemische spul in te smeren, wat een prachtig eczeem opleverde. Maar daar trapten (de Duitsers) niet in. Ze stopten (hem) in een overvalwagen en een poosje later zat (hij) in Straatsburg. Daar (is hij) ondermeer kampveger en ziekentolk geweest (...). En in elk geval is daar de kiem gelegd, waaruit *De nederlaag* is ontstaan.' (p. 97) Het werk bevat zeer treffende beschrijvingen en situatieschetsen, die de lezer een indruk geven van het ellendige leven in de Duitse arbeiderskampen in al zijn facetten. Door deze journalistieke benadering van het onderwerp verdient dit werk dan ook eerder de benaming van 'reportage' dan van 'roman'.

Ook uit de stijl van zijn verhaal en uit de beschrijving van zijn personages valt op te maken, dat Kossmann afstand heeft tot zijn onderwerp. Zijn relaas is niet van ironie vrij en het kan geen liefde zijn, die hem ertoe bewogen heeft om zijn landgenoten zo weerzinwekkend af te schilderen. Onvermijdelijk dringt de vraag zich op: hoe gedraagt een groep Nederlanders zich in oorlogstijd, als zij opgepakt

en onder bewaking weggevoerd worden in een trein met onbekende bestemming naar vijandelijk gebied? Kossmann laat er zijn centrale figuur, de student Johannes Honigmond, weinig goeds over zeggen.

In het eerste deel van het verhaal (dat zijn de hoofdstukken 1 t/m 8) lezen we bij wijze van inleiding hoe hij samen met een groep luidruchtige landgenoten wordt weggevoerd naar Straatsburg. In de trein ontbrandt reeds een machtsstrijd tussen twee 'Strebers', Nederlanders wel te verstaan, die pogen als reisleider de organisatie van het geheel in handen te krijgen om de deportatie in goede banen te leiden. Persoonlijk motief: carrière maken. Het is een strijd die in het verhaal telkens weer oplaait en die resulteert in collaboratie met de vijand. In Straatsburg wordt de groep enige tijd te werk gesteld aan het spoor. In tegenstelling tot de Elzassers die de zaak saboteren, merkt Johannes daar over de Hollanders op, dat die '(...) zich helemaal niet gedekt (houden), die lopen weg van hun werk, die kankeren tegen iedereen, die bietsen alles was los en vast is en iedereen in Straatsburg is daarvan op de hoogte. Dat is geen doelbewuste sabotage, dat is zo maar luiheid, afkeer van werk, tuchteloosheid.' (p. 31) Tegen de sinistere achtergrond van deze gedeeltelijke gevangenschap beleeft Johannes in Straatsburg een idyllische liefde met een zekere Charlotte, die hij door zijn functie als ziekentolk heeft leren kennen, maar die niet monogaam blijkt te zijn. Zij handhaaft haar relatie met Malherbe, een handelaar, die voorgeeft bij de ondergrondse te zijn, maar in werkelijkheid geen enkele actieve rol in het verzet speelt: hij speelt slechts komplotje (vgl. p. 176).

Wangedrag van de Nederlandse dwangarbeiders leidt tot overplaatsing van de groep naar Heidelberg. Het tweede deel van het verhaal (hoofdstuk 9 t/m 22) handelt over dit verblijf in Heidelberg. De dwangarbeiders krijgen het er zwaar te verduren, want ze worden te werk gesteld aan het spoorwegemplacement, waar ze bij nacht en ontij moeten 'piekelen'. Wat dat is, staat beschreven in het volgende citaat.

> In Heidelberg lagen de rails op ijzeren biels en die biels lagen op naakte grond. Het waren langwerpige ijzeren platen met sterk omgebogen randen, zodat zij, als men de plaatkant naar boven hield, daaronder ruimte hadden en ingewand. Wanneer zij hun werk moesten beginnen, werd hun een ligplaats gegraven en zij verdwenen daar met al hun randen in tot enkel de langwerpige plaat boven de grond te zien was. Zij lagen er goed en stevig, maar als dag en nacht de treinen over de rails denderden, gingen zij meetrillen en zich loswerken, de rails gingen klappertanden bij ieder gebruik, en om dat alles te voorkomen moesten die biels telkens weer op hun plaats worden gezet.
> Naast de spoorweg en tussen de rails lag kiezel en het was nu de bedoeling dat die kiezel onder de biels werd geslagen. Als slagwerktuig diende een houweel, een houten steel met een ijzeren onderstel dat aan de ene kant spits uitliep en aan de andere kant een langwerpig stuk metaal vertoonde met een plomp, klompachtig aandiksel.
> De man die piekelde moest eerst met de punt van het houweel bij het kruispunt van biels en rail een stuk grond vrij maken van kiezel en aarde, zodat het lege ruim van de biel direct bereikbaar was. Dan moest hij het rechterbeen vóór de biel zetten, het linkerbeen erachter, zich even buigen en met regelmatige zwaai zijn houweel steentjes laten slaan in het begerige ingewand. Om te weten te komen of hij was geslaagd in zijn pogingen, hoefde hij met het houweel maar boven op de biel te kloppen; klonk die hol, dan was zijn werk onvoldoende geweest (p. 95, 96).

Een weinig aanlokkelijke bezigheid, deze zware klus en dat is het al helemaal niet, wanneer men hem moet doen in een koude winternacht in de wetenschap ‘(...) dat een paar meter verder in een snikhete keet mannen, die niets te doen hebben, wijn zitten te drinken.’ (p. 122) Kossmann geeft in deze passage glashelder de vernedering en het dreigend zelfverlies van de dodelijk vermoeide en halfbevroren dwangarbeiders weer, die zojuist een rooftocht naar drank hebben georganiseerd. Hij weet daarbij ook door een alwetende verteller de nodige afstand tot de gebeurtenissen te bewaren, waardoor hier zoals trouwens op andere plaatsen in dit boek (vgl. p. 114, b.v.) een onwezenlijke atmosfeer van vervreemding ontstaat. Die gedeelten behoren naar mijn mening tot de best beschrevene uit het boek.

Distantie is ook aanwezig in de verhouding van Johannes tot de groep dwangarbeiders. Daarom besluit hij uit zelfbehoud zijn ware gevoelens te verbergen. Door afstand te bewaren tot zijn lotgenoten poogt hij de afkeer die hij voor hen voelt om te zetten in journalistieke belangstelling; hij kiest bewust voor ‘(...) de positie van de nieuwsgierige buitenstaander, die oog heeft voor het anecdotische en hij zet van binnen al zijn stekels op, (maar blijft) naar buiten toe plooibaar, want (hij) moet met al die kerels zien op te schieten.’ (p. 7)

Hierin schuilt de kern van zijn weinig daadkrachtige opstelling. Dit gevoegd bij het trage en groetndeels chronologische verloop van de elkaar opeenvolgende, weinig verheffende gebeurtenissen geeft aan het 253 bladzijden tellend geheel een wat slepend karakter.

Aangezien Johannes op beslissende momenten de gebeurtenissen zonder ingrijpen waarneemt en tamelijk passief over zich heen laat komen, wordt hij door de lezer

beslist niet als een heldhaftige figuur ervaren. Uit de ontstelde uitroep van de verteller (‘Hoon over de wereld, applaus voor de schoft als zedenheld’, p. 60) blijkt de kritiek op zijn plooibare gedrag, maar de auteur creëert ook geen anti-held. Het zijn de omstandigheden die hier geen andere houding lijken toe te laten. In een treffende zelfbekentenis stelt Johannes zich aan ons voor als krachteloze, piekerende persoon, als ‘(...) de man die zich verbeeldde in te zien hoe de zaken lagen, maar niets deed om ze goed te leggen, (als) de scepticus zonder moraal, de dwaas die in gebreke bleef altijd, overal’, omdat hij ‘(...) de positiviteit niet had, de moed niet, de moraal niet, de liefde niet, niets, niets, niets.’ (p. 60)

De bonte stoet aan overige personages is niet anders, eerder erger. Van hun gewetenswroeging verneemt de lezer niets of nauwelijks iets, want het zijn weinig uitgewerkte, stereotiepe figuren die in tegenstelling tot de hoofdfiguur geen ontwikkeling doormaken.

Hoe de innerlijke strijd van Johannes ten slotte uitmondt in een diepe berusting, lezen we in het prachtig geschreven slot van de roman. Al zijn eerdere pogingen tot zelfbehoud blijken hier vergeefs. Hij neemt niet alleen innerlijk afstand tot zijn omgeving, maar verdoofd verliest hij ook zichzelf en hij ervaart dat als een bevrijding. Onderstaand citaat illustreert dat.

> Hij voelde zich niet opstandig of vernederd meer, hij voelde zich heel vrij, op een oneigenlijke manier, door zichzelf kwijt te raken. Glimlachend stond hij zo, ongevoelig voor vermoeienis en kou en veegde de wissels schoon alsof hij er niets mee uitstaande had. Maar in het begin van die nacht werd de droom nog door allerlei gedachten gekweld of gestoord. Iets in Johannes verzette zich tegen dit oplossen en spotte met al de sensaties van vrijheid die erdoor ontstonden. Zwakte, lafheid, noemden die gedachten de vredigheid, waarin Johannes verkeerde en het gerommel van de artillerie in het westen schenen die gedachten op hogere prijs te stellen dan al de tederheid van het eigen gevoel. De sneeuw echter in Johannes zelf, zoals hij zijn vredigheid noemde, oversuizelde ook die gedachten en deze werden mopperend en kankerend begraven, tussen het dwarrelen door nog met een zekere hoon veronderstellend dat dit nu wel de nederlaag was van Johannes' intellect.
> Wat deed het er toe? Het was goed zo, dit ongevoelig waden door de kou, dit opgewekt gedachteloos-zijn waarin alles zijn pathetische gebaren verloor. Dit was een beter middel dan het liefelijke beeld van de wandeling met Charlotte of de mokkende bitterheid van alledag om aan de wereld en zichzelf te ontkomen. Het was alsof hij verlost werd, het was echter ook of er iets wegstroomde uit hemzelf en als een dun straaltje door

> de sneeuw ging sijpelen. Maar hij wist wat dit was en bekommerde er zich niet om in de voortdurende waakzaamheid dat deze diepe verdoving zijn hersens zou blijven doornevelen, deze warme, vriendelijke bescherming hem zou blijven omsluiten.' (p. 252, 253)

Dat is de verschrikkelijke nederlaag die in deze roman geleden wordt: het murw gemaakte individu geeft zichzelf op en valt zo weerloos ten prooi aan een autoritaire macht, in dit geval het fascisme. Dat heeft hem niet alleen door gestage onderwerping aan lichamelijke arbeid de beslissing over zijn eigen doen en laten ontnomen, maar hem gaandeweg ook innerlijk geknakt en van zijn ziel beroofd; zijn weerstand is gebroken. Daarmee verliest Johannes het meest kostbare, dat een mens bezitten kan: zijn vrijheid. wat overblijft is een absurde leegte.

Existentialisme

Men kan dus in deze roman van Kossmann iets van de existentialistische problematiek terugvinden. De Franse filosofie, waaraan ik hier refereer, manifesteert zich om begrijpelijke redenen tijdens de Tweede Wereldoorlog (in 1943 verschijnt *L'être et le néant* van Sartre), als alle metafysisch religieuze zekerheden wegvallen en de mens geconfronteerd wordt met de realiteit van zijn naakte bestaan. In die crisis worden waarden en normen herijkt. Het voert beslist te ver om die filosofie in Kossmanns boek te traceren: zo is zij namelijk niet in dit boek aanwezig. Maar zij mag hier gezien de problematiek ook niet ongenoemd blijven.

Kossmanns hoofdfiguur buigt zich voor de absurde realiteit van zijn dwangarbeidersbestaan. Deze capitulatie is geen acceptatie van zichzelf en van de anderen, noch van zijn situatie, maar het is een vlucht. Aan deze keuze ligt in feite de toeristische levensvisie - vrij vertaald als: ik zie het, het overkomt mij, maar laat het mij niet raken: ik wil een ander zijn - ten grondslag. Johannes hoopt er in de barre omstandigheden enig geluk aan te ontlenen (vgl. p. 11, 20), maar zijn visie leidt in uiterste consequentie tot zelfverlies; het verstand resigneert. Johannes is niet meer tot objectiveren in staat.

Alfred Kossmann in Duitsland tewerk gesteld (eerste geheel zichtbaar van links)

De tijd heeft intussen uitgewezen dat zelfverlies een terugkerend thema is in het werk van Kossmann. Het komt in steeds wisselende gedaanten in zijn boeken voor. Behalve zelfverlies door de omstandigheden, zoals we dat in *De nederlaag* aantreffen,

kunnen we in zijn overige werk het thema van een gelogen zelf aantreffen, het mystieke zelfverlies, zelfverloochening en zelfvernietiging, in de reisboeken: het verlangen om een ander te zijn, verder het letterlijk oplossen van de hoofdpersoon, de zelfvervreemding, het sado-masochistisch verlangen naar zelfverlies, de beschrijving van de wankele grens tussen leven en dood als gevolg van een verkeersongevel in doodsdromen, de vergankelijkheid van het leven in liefde en dood.

Kossmann spreekt in dit verband over een identiteits-zwendel, waarbij het hem steeds om opgedrongen mensbeelden te doen is. Ik volsta hier met een verwijzing naar zijn artikel 'Lezen over eigen werk' (1970), waarin hij de thematische samenhang van zijn werk aangeeft en ga nu over op de bespreking van de ontvangst van zijn romandebuut.

Ontvangst

Algemeen is door de critici positief gewaardeerd, dat Kossmann zich in *De nederlaag* gewaagd heeft aan de beschrijving van een zo moeilijk onderwerp als deportatie en dwangarbeid. In alle mij bekende recensies wordt deze lof geuit in de verwachting, dat meer werk van deze veelbelovende jonge auteur zal verschijnen. Zoals al eerder is opgemerkt spitst bij de ontvangst van deze en andere werken vlak na de Tweede Wereldoorlog de kritiek zich toe op de vraag of ze een verantwoorde weergave bevatten van de

sociale werkelijkheid. Aangezien alle recensenten in hun artikel over *de nederlaag* op een of andere manier op die vraag inhaken door bespreking van diverse facetten van de roman, zal ik hun visie vanuit die optiek en terwille van de overzichtelijkheid en informatiewaarde hieronder afzondelijk aangeven.

Gomperts (1950) gaat in tegenstelling tot de overige critici nauwelijks in op de sociale werkelijkheid van de roman. Hij vindt dat *De nederlaag* een getrouw beeld oproept van de dwangarbeid. Slechts aan het slot van zijn artikel vermeldt hij, dat de 'imponerende eerlijkheid' van de auteur betere mogelijkheden biedt dan de 'diepe vredigheid', waarmee de roman eindigt.

Als zwak punt in de roman beschouwt hij het gebruik van een aantal literaire procédés die afbreuk doen aan de 'betere bedoelingen' van de auteur. Voorbeelden daarvan zijn: het samenvallen van bepaalde weersomstandigheden en stemmingen, de kritisch en ironisch juiste, maar te veel herhaalde typering van de personages (onsmakelijke heupbewegingen en proestlach van Bill v.d. Vegt), de te omstandige uitleg van bepaalde zaken ter verklaring van het gedrag van sommige personages (b.v. de afhankelijkheid van Simon Coster t.o.v. zijn vader), het typografisch aanduiden van een stotterende August, die verder geen rol van betekenis in het verhaal speelt en bezondiging door de auteur aan staaltjes van de meest banale journalistiek, die aan zijn smaak en inzicht doen twijfelen. Gomperts vermoedt dat Kossmann zich wel van zijn zwakke kanten bewust is, omdat auteur en hoofdfiguur gedeeltelijk (in hun afkeer en journalistieke belangstelling) lijken samen te vallen en er een veroordeling over de hoofdfiguur wordt uitgesproken. Die veroordeling verklaart volgens Gomperts veel van de matheid en oudemanachtige sfeer in het boek.

Greshoff (1952) vindt dat Kossmann zich dient te bevrijden van zijn 'prefabricated' visie op mens en wereld. Hij moet zich onbevangen openstellen voor de rijk geschakeerde werkelijkheid, die niet 'zo eenvormig vuil, liederlijk en doortrapt' is als Kossmann wil doen geloven. Gresshoff wijst het boek niet op zedelijke gronden af, maar op de vooroordelen van de auteur. Deze heeft zich 'een goedkoop Sartre-brilletje' aangemeten en beschrijft de wereld met 'argeloze onbewogenheid' als door en door slecht. Na 'de romantiek van het blank-ongerepte', waarin nog helden voorkwamen, treft Greshoff in *De nederlaag* 'de romantiek van het bezoedelde' aan, want er komt geen enkel fatsoenlijk mens in deze roman voor. Dat is volgens Greshoff niet in overeenstemming met de werkelijkheid, maar schematisch. Ook in zijn tweede roman *De moord op Arend Zwigt* is Kossmann niet overtuigend genoeg geweest. De romanschrijver geeft het leven niet weer, '(...) wanneer hij het eerst platslaat, er dan zorgvuldig alle kleuren aan onttrekt en het dan als een slappe donkergrauwe vaatdoek aan de liefhebbers en belangstellenden aanbiedt', maar in het spel met de tegenstellingen komt dat tot uitdrukking. *De nederlaag* is volgens Greshoff een goed verhaal, maar het is hopeloos vlak en traag verteld. Aangezien bovendien iedere bijzonderheid erin wordt vermeld, is er geen redelijke vehouding tussen de stof en de omvang van de bewerking. De keuze van de dichternaam Malherbe voor een personage van gering kaliber, wordt door Greshoff als ongepast ervaren.

Haase (1967): de auteur beschrijft in zijn romandebuut aan de hand van Johannes zijn op eigen ervaring berustende lotgevallen over de Arbeitseinsatz in Duitsland. De belachelijkheid van de gedwongen reis en het leven in kampen met medemensen, die zich behalve als slachtoffer ook als vijand en vernietiger manifesteren, hebben

bij Kossmann een sterk besef van gespletenheid doen ontstaan. Tegelijkertijd werd een beroep gedaan op een nieuw aanpassingsvermogen om de werkelijkheid onbevangen tegemoet te treden. Bij de personages wordt deze dubbele houding uitgewerkt in het motief van de rivaliteit en wederzijdse afhankelijkheid: naast 'een sceptische, intelligente, opstandige, soms demonische (figuur komt) een naïeve, meer tot aanpassing, tot het concrete geneigde, de ander heimelijk bewonderende of benijdende, vaak ook beperktere figuur (voor)' (p. III). Qua stijl uit die gespletenheid zich in een mengeling van 'ironisch sarcastisch proza' met 'fantastische, bizarre en melancholieke elementen', zoals we uit zijn poëzie kennen.

Kelk (1950) beschouwt *De nederlaag* als de roman van een incidentele wereld, waarin bruten, dommen, misdadigers, goedgelovigen, geestelijk en lichamelijk verminkten en collaborateurs het voor het zeggen hebben. Uit de grote hoeveelheid aan informatie in de roman blijkt een massale mentaliteit. In aansluiting op de negentiende-eeuwse spilfiguur (David Copperfield) ontstaat (ook) in deze moderne documentaire de figuur van de waarnemer, die leeft met de enige hoop zijn ellendige dwangarbeidersbestaan te doorstaan en ten slotte een nederlaag moet lijden. Intussen beleeft hij, wat Kelk noemt, 'de normale jongelingservaringen': hij vergaart mensenkennis, krijgt eerbied voor ouderen, als Van Loon en beleeft een liefdesgeschiedenis met de ontrouwe, hem toch steeds liefhebbende Charlotte, achter wie Kossmann 'de grilligheid van het vrouwelijk wezen' moet hebben geraden. In zijn boek zijn stemmingen en situaties in stukgebombardeerd Duitsland bedreven beschreven; ze verlenen aan het werk een bijzondere waarde. Enkele markante personages worden de lezer dierbaar en redden het verhaal van de eentonigheid. Maar de roman is geen meesterwerk; het blijft een mengsel van ervarenheid en onervarenheid van een jonge auteur die de ordenende visie op de uiteindelijke gedaante van zijn werk verliest, aldus Kelk.

Van Leeuwen (1959) beweert dat er geen ergere nederlaag is, dan de nederlaag van de mens die zijn waardigheid verliest. En dat gebeurt niet in Kosmanns roman, want temidden van de chaos, de vernedering, de angst en de vervuiling, waar Johannes zich als onvrijwillige arbeider in Duitsland doorheen slaat, bewaart hij zijn 'zuivere Ik'. Het is een deemoedige vrede, die met smart in het hart wordt aanvaard door 'een kwalijk getravesteerd Ik'. Het is tevens de enig mogelijke vorm van heroïek in het kamp der slaven. In een treffend rijke taal, soepel, gevariëerd, zakelijk en sierlijk tegelijk schildert Kossmann in zijn roman een kleurige, meesterlijke compositie hoe de mensheid temidden van een wereld die in puin valt niets anders dan zinloosheid weet op te brengen.

Tegenbosch (1950) ziet in de beschrijving van de beperkte

groep in het boek het leven van de arbeiders in Duitsland weerspiegeld. Het werk toont de monstruositeit van de oorlog. Tegenbosch beschouwt het zelfverlies van de hoofdfiguur als antwoord op 'de lompe overmacht van georganiseerde rechteloosheid en geweld' als een ontwijken van de vraag naar de zin van die gegevens. In dit verband wordt verwezen naar het zelfverlies bij de mystici, dat door hen wordt ervaren als een 'nieuw vol worden'. Bij Kossmann blijft de ervaring beperkt tot een hypnose van vredigheid, moeheid, warmte en slaap, waarin de rede aan eenzelfde despotisme onderhorig wordt gemaakt als het lichaam al is.

Gabriël Smit (1951) ziet in de roman de beschrijving van een wonderlijk groepje arbeiders, dat te werk is gesteld tijdens de oorlogsjaren. Kossmann heeft die arbeiders uitnemend geobserveerd en in een ontroerende bewogenheid en met prijzenswaardige objectiviteit beschreven. In vergelijking met de Amerikaanse soldatenboeken valt het Smit op, dat Kossmann zo kies met zijn rauwe stof is omgesprongen. Hoewel hij *Séjour* van Blokker als een veel oorspronkelijker werk beschouwt, rechtvaardigt het eerlijke en goed doorwrochte werk van Kossmann een bekroning. *Concluderend* wordt *De nederlaag* algemeen door critici beschouwd als een document over een rampzalige episode uit de Tweede Wereldoorlog, namelijk die van de deportatie en dwangarbeid van Nederlandse arbeiders in Duitsland. Het is het verhaal over een gedwongen reis en verblijf in kampen, gegoten in de vorm van een reportage. Daarom heeft Kossmann (1970, p. 155) deze roman ook wel een toeristische roman genoemd. De keuze voor de vorm van een reportage heeft onder meer te maken met de autobiografische gegevens die in het verhaal zijn verwerkt. Kossmann heeft als dwangarbeider in Straatsburg en Heidelberg een rijkdom aan ervaringen opgedaan. Het heeft hem een grandioze hoeveelheid aan materiaal opgeleverd, waarover hij in zijn roman soms het overzicht lijkt te verliezen. Er zou meer mogelijk zijn geweest met dit materiaal, vooral waar het gaat om de presentatie van een voor de lezer zinvolle samenhang. Wellicht zou Kossmann dan veel uit het verhaal hebben moeten schrappen, aldus Tegenbosch (1951). Over het algemeen heeft men trouwens de roman als te lang ervaren.

Ondanks de afstand die Kossmann, blijkens de nuchtere en monotone verwoording van zijn ervaringen, poogt te bewaren tot zijn onderwerp, bevat het boek maar een halve waarheid. De roman gaat weliswaar over het menselijk tekort, maar de realiteit van het fascisme wordt door Kossmann in de roman blijkbaar te weinig onderkend. Hem ontgaat, en Greshoff (1952) geeft dat aan, de meest essentiële waarheid omtrent de oorlog, namelijk: dat er onder grote, persoonlijke opoffering gevochten is voor de vrijheid. Die verwijzing naar de sociale werkelijkheid wordt in het boek verzwegen en daarom ook wordt het slot van de roman door de genoemde critici en door Gomperts (1950), maar dan vanuit een overweging van meer stilistische aard, als weinig bevredigend ervaren. Een enkele daad van verzet van enig personage zou dit bezwaar teniet hebben gedaan. Uitsluitend Van Leeuwen (1959) ervaart het slot van de roman niet als een capitulatie; hij spreekt in dit verband over 'het bewaren van het eigen ik', als een alternatieve heroïsche daad.

Dat de waarheid omtrent de oorlog in *De nederlaag* blijkbaar aan Kossmanns gezichtsveld is onttrokken, wordt met name door Greshoff (1952) verklaard uit diens negatieve kijk op mens en wereld. Die visie zou Kossmann weinig orgineel ontleend hebben aan het existentialisme van Sartre en Camus. Opgemerkt zij dat de auteur deze filosofie zeker niet consequent en bewust van toepassing heeft willen laten zijn

op zijn werk. Uiteraard is wel reeds door de keuze van het onderwerp in de absurditeit van een totale oorlog de vraag naar de zin van het bestaan in het geding.

Wil Kossmann zich verder ontwikkelen als auteur, zo wordt bij het verschijnen van zijn romandebuut door Greshoff (1952) en ook Gomperts (1950) geopperd, dan zal hij onbevangen en van vooroordelen vrij naar de hem omringende werkelijkheid moeten leren kijken. In *De nederlaag* blijkt uit de te schematisch voorgestelde personages, dat hij dat niet doet. Ze worden wel raak getypeerd, maar komen te weinig tot leven. Met name ook de door Kelk (1950) als 'moderne spilfiguur' gekarakteriseerde hoofdpersoon, die de rol van waarnemer toebedeeld heeft gekregen, heeft een te eenzijdige kijk op de werkelijkheid. En het is juist in de beschrijving van contrasten, dat de realiteit in de literatuur het beste tot haar recht komt, meent Greshoff (1952). Alleen Haasse (1967) lijkt daartoe in de gespletenheid van de personages, hun onderlinge afhankelijkheid en rivaliteit, een eerste aanzet in de roman te onderkennen.

Toch zijn er in *De nederlaag* naast soms uiterst scherpe sfeer- en situatiebeschrijvingen, die in kleine anekdoten aan de lezer worden meegedeeld en die door nagenoeg alle critici als zeer positief worden ervaren, nog andere sterke punten van de auteur aanwijsbaar. Zo blijkt men vooral belang te hechten aan diens persoonlijke reactie op de oorlog, maar ook op de werkelijkheid in het algemeen. Deze interesse naar de opvattingen van de auteur wordt niet louter en alleen uit historische overwegingen met betrekking tot de maatschappelijke werkelijkheid van de roman ingegeven, maar gewoon vanwege het feit dat Kossmann gevoelens op uitstekende wijze weet te verwoorden. Dat hij die sterke kant van zijn schrijverschap in *De nederlaag* te weinig uitbuit, komt volgens de recensenten doordat hij zich als beginnend auteur te weinig bewust is van zijn mogelijkheden. Tegelijkertijd bepaalt dat de charme van zijn werk. Uit de vele literaire werken die na zijn romandebuut zijn verschenen, heeft Kossmann afdoende bewezen de veelbelovende auteur te zijn, waarvoor hij in 1950 werd gehouden en voor zijn schrijven inderdaad niet afhankelijk te zijn van zijn oorlogservaringen, want wat jaren later schrijft hij (1956):

> Wie eenmaal de zoete pijn ven het creëren heeft gekend, wil er om niets ter wereld van verlost worden. Wie eenmaal het avontuur heeft ervaren van gefingeerde personen aandachtig te volgen op hun reis, wil het steeds herhalen.
> Wie eenmaal de verrukking kent van te gehoorzamen

aan het verhaal of vers, wil die werkzame slavernij prolongeren.
Wie eenmaal de bekoring kent van ten tweede male te leven, als werk, als ding, wil dat geluk niet meer missen.
En hij zal, uit aandacht en voorzichtigheid zich niet binden aan programma's, zich niet voorschrijven naar welk doel hij zich moet richten, maar luisteren naar wat zich in hem ontwikkelt, volgeling van wat hij zelf wil scheppen. Hij zal met trage vlijt zijn instrument pogen te verfijnen en te vergroten om het beschikbaar te hebben voor wat er aan muziek in hem wakker wordt. Laten we hopen dat het geen marsmuziek is. (p. 121, 122)

Primaire literatuur

Kossmann, Alfred. *De nederlaag.*
Querido, Amsterdam. eerste druk 1950; derde druk als Salamander, 1969.

Secundaire literatuur

Gomperts, H.A. ‘Debutant met talenten en zwakheden. Alfred Kossmanns “De nederlaag”: roman uit een werkkamp.’
Uit: Het Parool 05-08-50.
Greshoff, J. ‘De romantiek van het bezoedelde. Alfred Kossmann miskent de werkelijkheid.’
Uit: Het Vaderland 26-04-52; Kritische Aantekeningen CCXXXIV.
Haasse, H. Inleiding tot Kossmanns Proeve van Vaderland. Een verslag. *Kort en Goed Reeks*, Querido Amsterdam.
Kelk, C.J. ‘De nederlaag. Het boek van de maand.’
Uit: De Groene Amsterdammer 29-07-50.
Kossmann, Alfred. ‘Lezen over eigen werk’
Uit: Maatstaf jrg. 17, nummer 3 (1970), p. 145-158.
Kossmann, Alfred. ‘Meningen zijn niet mijn zaak.’
Uit: *Schrijvers blootshoofds.* Bij een gebracht door Nel Noordzij. De Bezige Bij. Amsterdam, 1956.
Knuvelder, G. *Handboek tot de moderne Nederlandse Letterkunde.* Den Bosch, 1964, p. 192 en 224.
Leeuwen, W.L.M.E. van. ‘Nederlaag en verlossing van de mens.’
Uit: *Nieuwe romanciers uit Nederland en Vlaanderen.* Phoenix-pockets no. 56, p. 138-146.
Uitg. mij. W. de Haan N.V./N.V. Standaard Boekhandel, Zeist, Antwerpen, Brussel, Gent, Leuven MCMLXI.
Marja, A. ‘Noem mij gerust nihilist.’ Over Alfred Kossmann.
Uit: *Buiten het Boekje.* Geschreven portretten van vrienden en vakgenoten. Amsterdam 1954, p. 94-99.
N.N. ‘Idylle en Arbeid in Duitsland.’
Uit: Nieuwe Rotterdamsche Courant 03-06-50.
Tegenbosch, Lambert. ‘Alfred Kossmann: “De nederlaag”, opmerkelijk romandebuut.’
Uit: De Nieuwe Eeuw 31-03-51.

Smit, G. ‘De Nederlaag, bekroonde roman. C.W. van der Hoogtprijs voor Alfred Kossmann.’
Uit: de Volkskrant 04-08-51.
Vries, Theun de. ‘Kossmann: De Nederlaag. Document van een halve waarheid.’

Uit: De Waarheid 16-12-50.
Woude, J. van der. ‘De nederlaag met reden bekroond.’
Uit: Vrij Nederland 23-06-51.

Pierre H. Dubois
Herlezen is een avontuur

De uitspraak boven dit artikel is de eerste zin van het nawoord van Alfred Kossmann bij de herdruk in één band van drie kleine romans onder de gemeenschappelijke titel *Studies in paniek.* Het is een bijzonder aardig nawoord, waarin over de relatie van een auteur met zijn eigen werk niet alleen behartenswaardige maar vooral ook wijze dingen worden opgemerkt. Kossmann was toen 45, en aangezien het leven voornamelijk 'sadder' en 'wiser' maakt, zal hij nu, twintig jaar later, nog wel wijzer zijn dan hij toen al was.

Dat herlezen een avontuur is, geldt overigens niet alleen voor de auteur van een boek maar ook voor zijn criticus, en al is de werking niet gelijk, herlezen is voor de laatste, misschien nog meer dan voor de schrijver, een les in betrekkelijkheid (en bescheidenheid).

Ik herlas van Kossmann *De misdaad* uit 1962, een roman die ik destijds boeiend en persoonlijk vond, maar niet in alle opzichten geslaagd. Ik weet inmiddels niet meer of de wereldliteratuur eigenlijk wel 'in alle opzichten geslaagde' boeken kent; de volmaaktheid is tenslotte een goddelijk privilege, en voor wie het godsbestaan al een probleem is waarmee de wetenschap weinig kan aanvangen, en de wetenschap een aangelegenheid waarmee de kunst niet verder komt, - die kan waarschijnlijk maar beter eenvoudig toegeven dat zulke uitspraken niet veel anders zijn dan pretentieuze dooddoeners.

Dat neemt niet weg dat de schrijver van een boek voor zulke uitspraken, uiteraard maar helaas, meestal gevoeliger is dan zij waard zijn. In het hierboven genoemde nawoord, bij drie andere romans dus, deelt Kossmann mee dat hij zich telkens na het schrijven liet verleiden tot een uiteenzetting van de bedoeling van zijn verhaal. Ik neem aan dat hij hier de samenvatting op het oog had die uitgevers voor een flaptekst plegen te gebruiken. Want hij merkt op dat dit hem wel eens duur te staan is gekomen, omdat de critici zijn rationalisaties achteraf soms vergeleken met de werkjes zelf.

Dat gebeurt inderdaad vaak. Maar van tijd tot tijd is het nog erger wanneer de critici vanuit hun lectuur in combinatie met een op allerlei min of meer duistere elementen berustende voorstelling die zij van de schrijver en zijn werk hebben, hun eigen 'rationalisaties' ontwerpen. Ik denk dat dit de verklaring is voor het feit dat Kossmann, in het geval van *De midaad*, de behoefte heeft gehad in een periodiek (het was het Hollands Weekblad) zijn commentaar te geven op een aantal besprekingen van deze roman. Ik geloof dat een auteur dat beter niet kan doen. Maar begrijpelijk is het wel, want hij weet hoe hij zijn boeken heeft geschreven, onder welke omstandigheden en beïnvloed en gedreven door welke toevalligheden en impulsen, ook al zullen die zonder twijfel minder toevallig en impulsief zijn geweest dan het hem voorkwam. In ieder geval hebben zij, als het goed is, niets programmatisch en niets theoretisch. Zijn rationalisering is dan ook nooit iets anders dan een goedbedoelde, maar onvermijdelijk 'vervalsende' simplificatie.

De criticus die dergelijke gegevens niet kent, komt er allicht toe het boek te beschouwen als een 'object' dat aan die rationalisatie behoort te worden afgemeten, of tenminste dient te beantwoorden aan de 'bedoeling' van de auteur, voor zover de criticus meent daarover te zijn ingelicht. Dat zulke 'bedoelingen' niet als zodanig

bestaan en dat een boek ook geen 'object' is maar de uitdrukking van iets ondefinieerbaars, schept de bekende misverstanden tussen de schrijver en zijn critici. Maar dat maakt het werk dan tegelijkertijd weer tot de bron van een nooit eindigende dialoog tussen schrijver en lezer.

Bij de herlezing van *De misdaad* heb ik mij dat opnieuw gerealiseerd; ik heb het boek anders, misschien minder 'geconditioneerd', gelezen en ik denk nu dat deze roman niet alleen boeiend en persoonlijk is, maar een van de belangrijkste boeken uit het oeuvre van Kossmann.

Als men het als een 'object' beschouwd, een 'ding' dat beantwoorden moet aan bepaalde eisen en normen, stuit men ongetwijfeld op 'fouten' of althans 'onwaarschijnlijkheden'. Daar is in dit geval door de kritiek (ook door mij) nadrukkelijk op gewezen. Maar wie zich daar niet door laat leiden - en dat doet men bij een herlezing niet, of minder - kan gemakkelijk vaststellen dat Kossmann hier een onderwerp heeft aangegrepen, waarbij hij zich in sterke mate betrokken voelt of gevoeld heeft. De waarschijnlijkheid of het psychologisch 'kloppen' van een personage is niet de grootste van zijn zorgen geweest, vermoed ik, waarmee ik allerminst wil zeggen dat hij daar zorgeloos mee zou zijn omgesprongen.

Van de misdaad in kwestie, de moord op een klein meisje in de beboste omgeving van een provinciestadje, wordt na een aanvankelijke aarzeling een notabele inwoner verdacht, mr. Leo Zogt, directeur van het plaatselijk museum en dichter, die omstreeks de tijd van de moord in die omgeving werd waargenomen. Hij is onschuldig, want hij heeft de moord niet gepleegd, zoals later blijken zal. Maar in de eigen ogen gaat hij niet vrijuit, omdat hij in zichzelf het kwaad kent in die meer specifieke vorm die door Krafft-Ebing in zijn standaardwerk over seksuele afwijkingen, *Psychopathia sexualis*, naar de schrijver Leopold von Sacher-Masoch, masochisme werd genoemd: het vinden of ondergaan van seksueel lustgevoel in leed, zowel dat van anderen als van zichzelf.

Kossmann had al vroeger blijk gegeven van zijn belang-

stelling voor dit onderwerp in een studie die hij publiceerde over deze Oostenrijkse auteur, die misschien niet zo'n groot schrijver is, maar die wel een ervaring van seksuele aard heeft uitgebeeld die nauwelijks ‘abnormaal’ kan worden genoemd in deze zin, dat masochistische, evenals sadistische, en in combinatie sado-masochistische gevoelens beangstigend frequent zijn en bijna in ieder van ons in aanleg voorkomen. Ongetwijfeld is het ook dit besef dat Kossmann ertoe heeft gebracht een dergelijk onderwerp te kiezen.

Op het eerste gezicht lijkt zijn roman een verhaal over iemand met een ‘abnormale’, masochistische, sado-masochistische, aanleg. Maar wat het boek opmerkelijk maakt is vooral dat het Kossmann toch klaarblijkelijk om meer te doen is geweest dan om een ‘case-study’ in de gedaante van een roman. Het is de confrontatie met een veel algemenere tendens dan een zaak van pathologie, en zelfs met een levensgevoel ‘en filigrane’ daarachter.

Zogt is dan ook geen pathologisch geval, al verwijst zijn naam naar de naamgever van de afwijking; Zogt is een gecultiveerd man die, stellig dank zij zijn cultuur, een zelfbeheersing bezit die hem ervan weerhoudt, hoe masochistisch zijn aanleg ook is, ‘te ver’ te gaan.

Maar wat is ‘te ver’? Dat is de vraag die ook Emants al stelde in zijn discussie met de criticus Carel Scharten in De Gids van 1915, toen deze hem aanviel over de ‘pathologie’ van Emants' personage in de roman *Liefdeleven.* Emants kwam tot de conclusie dat tussen gezond en ziek zijn, tussen ‘normaal’ en ‘abnormaal’, moeilijk een grens is aan te geven.

Wat een schrijver als thematiek aantrekt, is dan ook op zichzelf niet relevant. Kossmann, die een intelligent schrijver is, weet dat. Het stelt hem in staat zijn ‘obsessies’ - en obsessie is wat een auteur tot schrijven dwingt - met schijnbaar flegmatische afstandigheid gestalte te geven, maar dat neemt zijn emotionele betrokkenheid bij zijn ‘obsessie’ niet weg.

Het is deze betrokkenheid die zich in Leo Zogt weerspiegelt. Zogt is zich van zijn seksuele neiging ter dege bewust. Hij doet er in zijn leven herhaaldelijk vrij onschuldige concessies aan. Maar in het perspectief en het bewustzijn van deze anomalie ondergaat hij dat niet als onschuldig. Hij houdt de grenzen wel in het oog, maar hij realiseert zich hoe bewegend die zijn en hoe gevaarlijk men daarop balanceert. Hij had de moord *Kunnen* plegen, hij kent die vreemde en troebele begeerte, en het is dan ook niet zonder betekenis dat hij zichzelf half bewust in de positie van verdachte manoeuvreert. Zelfs heeft dit m.i. een dubbele betekenis, enerzijds een ‘diepere’ schuldbekentenis tegenover zichzelf, anderzijds op hetzelfde moment de machteloze erkenning van zijn horigheid aan deze neiging.

Maar achter de roman schuilt meer dan de anomalie van Zogt. Het is duidelijk dat Kossmann geïnteresseerd is in het masochisme; maar dat hij er in zijn werk gebruik van maakt, betekent vooral dat dit thema tot zijn materie behoort, tot zijn weg naar een algemenere thematiek. Verschillende personages uit de roman vertonen verwante neigingen, Cornelia Debuk, jeugdvriendin en advocate, Lydia Verburg, haar rechtsgeleerde lesbische vriendin die zelfmoord pleegt, Maria Sanders, die Zogts minnares is geweest en de moeder van de zoon die hij niet wenst en die wordt grootgebracht door zijn broer, en zelfs de laatste vrouw die in het laatste avontuur van Zogt verschijnt, wanneer zijn onschuld wat de moord betreft al vaststaat. Niet

voor niets is er met iedereen wel iets aan de hand. Leo Zogt, de dichter, koos ooit voor zijn verzamelde gedichten als motto de regels van Shakespeare:

Kossmann met vrienden op Aegina

> Call it not love, for love to heaven is fled,
> Since sweating lust on earth usurp'd his name...

Hij weet dat de seksualiteit niet de liefde is en de liefde veelal niet meer dan het substituut, of erger het surrogaat, van het onbereikbare; en dat beide twee van de sterkste drijfkrachten van de menselijke natuur zijn. Daarom kan de abnormaliteit gerelativeerd worden tot iets ‘menselijks’, dat minder schrikbarend is dan in het ‘normale’ verkeer wordt gedacht.

Kossmann heeft niet voor niets aan zijn roman op enkele plaatsen motto's meegegeven die daarop wijzen, bijvoorbeeld waar Goethe zegt dat de natuur in haar abnormaliteiten haar geheimen onthult. Veelzeggender nog is een citaat uit Frank Harris' *My Life and Loves*, waarin deze opnieuw Shakespeare aanhaalt die van zichzelf zegt dat hij is ‘more sinned against than sinning’.

Dat is geen gedachte van Zogt, het is de projectie van Kossmanns denken over het menselijk leven in het raam van begrippen als seksualiteit en liefde, motoren en elementen van het bestaan. Het beeld dat hij ervan geeft, dat zijn personages ervan hebben, is niet opwekkend; maar het is kennelijk een doorleefde en doorleden realiteit. Hij wil niet ontmoedigd zijn, want het wekt de suggestie dat zich in Zogt een zekere katharsis voltrekt, maar het is tegelijkertijd eerlijk genoeg in de doordringende ondertoon van onoplosbare vergeefsheid.

Bij herlezing is dat wat blijft, en de fouten en onwaarschijnlijkheden liggen, voor zover ze er zijn, zo voor de hand dat ze nauwelijks nog gewicht in de schaal leggen tegenover de ernst en de droefheid waarvanuit het boek geschreven werd.

Sarah Verroen
Venus in bont
De paradox van het masochisme

Het lijkt de laatste jaren populair geworden om perversies in de seksualiteit te integreren en vooral het sadomasochisme begint zijn obscure reputatie te verliezen en wordt door een aantal voorlopers als een bevijdend en onschuldig theaterspel gezien. Deze groep lijkt de vertrouwde seksualiteit als beperkt te ervaren en heeft een rollenspel gecreëerd om zichzelf op erotisch gebied te kunnen ontplooien. Op zichzelf hoeft dit natuurlijk nauwelijks verbazing te wekken, want een van de grootste gevaren verbonden aan seksualiteit - de behoefte tot overgave - wordt immers door het sadomasochisme ingedamd. Onder zorgvuldig geënsceneerde omstandigheden wordt de masochist gedwongen zich over te geven en de ingebouwde codes in de vorm van afspraken verhinderen elke vorm van onverwachte intimiteit. De hartstocht is geïnstitutionaliseerd zou je kunnen stellen in een vastgelegd patroon, wat beide partners veiligheid biedt, zolang ze zich aan hun vastgelegde rollen houden. En gewoonlijk doen ze dit. In principe zijn de wreedheid en de seksualiteit aan elkaar verwant. Gewoonlijk blijven wij langer verliefd op onze kwellers dan onze weldoeners, en de verveling - de machtigste liefdesdoder - slaat gemakkelijk toe in een relatie waaruit elke beweging is verdwenen. Het kwellen en gekweld worden houdt per definitie elke relatie in beweging, al kent paradoxaal genoeg het lijden-onder-de-liefde weinig variatie. Zowel de lichamelijke als de geestelijke wreedheid heeft in eerste instantie te maken met macht, en geliefden plegen elkaar een verschrikkelijke macht toe te bedelen. Men kan de ander verlaten, men kan zelf verlaten worden, hetgeen gevolgen heeft die het hele bestaan kunnen ontregelen en bovendien zijn wij bereid een vrijwel ongelimiteerde dosis verwijten van onze partners te incasseren. Vrijwel iedereen blijft machteloos in de liefde, want het is een wankel evenwicht tussen twee mensen, die nooit met zekerheid kunnen vaststellen of ze inderdaad genoeg en evenveel van elkaar houden. In het sadomasochisme als seksuele uitingsvorm is het lijden een stuk prettiger geregeld. Men spreekt de aard van de kwelling van tevoren af en de masochist is te allen tijde gerechtigd zijn partner af te remmen wanneer deze te ver mocht gaan. Tenzij de masochist een dermate vergaande rolverdeling ambieert, dat hij de macht van zijn kweller tot het uiterste toe wil ondergaan.

Leopold von Sacher-Masoch, de Oostenrijkse schrijver, die eigenlijk alleen door zijn *Venus in bont* bekend zal blijven heeft in dit boekje verslag gedaan van een dergelijke relatie, al blijft onduidelijk of het hier zijn persoonlijke ervaringen betreft. Wel wordt aangenomen dat Sacher-Masoch in 1869 een contract ondertekende waarin hij zich verplichtte een half jaar lang als slaaf van ene mevrouw Fanny Pistor te figureren. Er moet een foto bestaan, zo vermeldt Alfred Kossmann in zijn studie over Sacher-Masoch, waarop de schrijver aan haar voeten ligt en opkijkt naar zijn vriendin, terwijl zij lui op de canapé hangt met in haar linkerhand een zweep.

Sacher-Masoch was in de eerste plaats een idealist, die zich volledig aan de liefde wilde overgeven. De vrouw zag hij als een louter door instincten gedreven wezen, dat zich door primitieve opwellingen liet leiden en de man kon slechts met overgave lijden onder haar wreedheid. Natuurlijk kon Sacher-Masoch met een dergelijke

instelling niet anders dan in conflict komen met de vrouw die hij ontmoette. Zoals Kossmann in *Martelaar voor een dagdroom* constateert heeft Sacher-Masoch nooit willen beseffen dat zijn beeld van de liefde een hersenschim was, hetgeen onverbeterlijke fouten in zijn werk opleverde. In *Venus in bont* biedt Sacher-Masoch de lezer een perfecte analyse van de meester-slaaf relatie, maar zijn eindconclusie blijkt onzinnig - ik kom daar later op terug - omdat de schrijver weigert zijn illusies op te geven.

Tweemaal is Sacher-Masoch getrouwd, en zijn beide echtgenotes moesten weinig van het masochisme hebben. Zijn eerste vrouw Aurora Rümelin verafschuwde zelfs de seksuele geaardheid van haar echtgenoot, maar de schrijver had weinig geduld met vrouwen, die weigerden hem te slaan. Dreigend hield hij zijn vrouw voor dat het dienstmeisje hem wellicht beter van dienst kon zijn en zij leerde inderdaad hem te mishandelen. Later liet hij zijn eigen zwepen vervaardigen waaronder een knoet voorzien van zes staarten en scherpe spijkers. Sacher-Masoch moet er plezier in gehad hebben als hij een vrouw kon dwingen hem te mishandelen, want sadisme en masochisme blijven keerzijden van dezelfde medaille en zijn tot op zekere hoogte inwisselbaar.

De ware sadist slaat de masochist niet, omdat hij zo graag geslagen wil worden. Volgens Alfred Kossmann heeft Sacher-Masoch dit nooit willen begrijpen. 'Hij wil dat de despotische vrouw ook werkelijk despotisch is en niet een Neeltje Goedbloed die zijn wensen vervult. Maar de werkelijk wrede vrouw vervult haar eigen wensen, niet die van de masochist, mishandelt hem naar eigen smaak, niet naar de zijne. En doet hem dus pijn (...) zonder zich te houden aan de precieze voorwaarden die zijn lust garanderen.' Hij weigerde in te zien 'dat men een vrouw niet kan dwingen uit eigen behoefte datgene te doen wat men van haar verlangt.'

Dit lijkt wellicht een treffende verklaring waarom het Sa-

cher-Masoch nooit gelukt is het masochisme begrijpelijk te maken voor een groter publiek. Wellicht zal iedere man bezocht door dezelfde dagdroom als Sacher-Masoch zijn beschrijving van een despotische vrouw herkennen, maar de schrijver heeft nooit over de afstand leren beschikken, die noodzakelijk is voor het schrijven van een geslaagd literair werk. Het is misschien mede daarom dat Sacher-Masochs werk gedeeltelijk vergeten, bij obscure uitgeverijen gepubliceerd en dikwijls verguisd is. Zijn literaire kwaliteiten die buiten kijf staan, zijn overspoeld door een te grote betrokkenheid bij zijn masochisme, een afwijking waaraan hij zich ook als schrijver nooit heeft kunnen onttrekken. Zo concludeert Alfred Kossmann in *Martelaar voor een dagdroom*, een studie die overigens meer vragen oproept dan beantwoordt, hetgeen vermoedelijk precies Kossmanns bedoeling is geweest. Er bestaat geen betrouwbare biografie over Leopold von Sacher-Masoch, het grootste deel van zijn werk is verdwenen en zelfs *Venus in bont* is althans in Nederland in geen jaren meer herdrukt. En dat nog wel terwijl het masochisme meer openlijke aanhangers heeft dan ooit.

Sacher-Masoch beoogt in de novelle *Venus in bont* het verloop van een sadomasochistische relatie psychologisch te verklaren, hetgeen deze negentiende-eeuwse Oostenrijkse schrijver ten dele gelukt is. Severin, de masochistische mannelijke hoofdpersoon uit *Venus in bont* heeft zijn ervaringen als slaaf opgetekend in een dagboek en probeert lering te trekken uit een erotische dagdroom, die hij tot werkelijkheid had willen maken. De seksuele fantasie blijft immers vooral opwindend, zolang zij niet wordt uitgevoerd. De realiteit werkt storend op een fantasie die we in scène proberen te zetten, omdat we nooit perfect controle kunnen uitoefenen over de persoon waarmee ze wordt uitgevoerd. Dit in tegenstelling tot de eenzame fantasie waarin de geilheid ongeremd tot een hoogtepunt kan komen aangezien er geen moment van werkelijke overgave of gevaar sprake is. Severin is behept met een allesoverheersend verlangen naar heerszuchtige vrouwen. Dromerig en intellectueel van aard zoekt en vindt hij de objecten voor zijn fantasieën in de literatuur, terwijl hij in werkelijkheid nog nooit met een vrouw naar bed is geweest. In het leven is hij een dilettant, zegt hij van zichzelf, die nooit verder is gekomen dan het eerste bedrijf. Alleen zijn fantasie en de geschiedenis van de oudheid kunnen de vrouwen produceren, die hem prikkelend voorkomen en Severin droomt en leest verder, terwijl hij intellectuele theorieën verzint die zijn seksuele voorkeur moeten rechtvaardigen tot hij op zesentwintigjarige leeftijd een vrouw ontmoet, die geïnteresseerd raakt in zijn bevlogen ontboezemingen. Wanda von Dunajew, een mooie jonge weduwe, is een vrouw die leeft op haar vrouwelijkheid. Genotzuchtig, vrolijk en zonder overbodige scrupules zoekt ze minnaars die haar willen vermaken, al is ze tegelijkertijd op zoek naar een man die sterk genoeg is om haar overtuigend te kunnen temmen. In de tussentijd is zij niet van plan zich te vervelen.

Wanneer ze Severin ontmoet, die samen met haar in een klein pension verblijft en zijn lustgevoelens op een stenen beeld in de tuin projecteert raakt ze enigszins geïmponeerd door de ernst waarmee hij zijn erotische verlangens uiteen zet en nieuwsgierig hoort ze Severin uit naar de 'eigenaardigheid' die hem ertoe brengt zich volledig aan een vrouw te willen onderwerpen. Severin verklaart de slaaf van een despotische vrouw - bij voorkeur Wanda - te willen zijn. Het is bepaald geen luchtig rollenspel wat hij zich voorstelt, maar een serieuze verbintenis met haar, die hem vernedert en zelfs over zijn leven kan beschikken. Eigenlijk beweert Severin alleen te geloven in kameraadschappelijke huwelijken gebaseerd op wederzijds respect, maar zolang de cultuur man en vrouw niet gelijk stelt moet hij zich behelpen en kiezen tussen de rol van 'hamer of aambeeld'. Zelf zegt hij voor de laatste te tekenen aangezien mannen zich per definitie tot despotische vrouwen aangetrokken voelen. Met deze ietwat hypocriete redenering maakt Severin zijn eigen seksuele afwijkingen tot algemene norm, terwijl Wanda geenszins ongevoelig voor het experiment hem gelijk geeft, al voelt zij beslist enige twijfel. Avontuurlijk van karakter komt Severins voorstel haar voor als een spannend spel, maar ze is tevens bang voor de consequenties van een dergelijke onderneming. Wanda is een vrouwelijke vrouw, die nooit verliefd kan blijven op een man, die zich vrijwillig aan haar onderwerpt of haar op een voetstuk blijft zetten. Alleen de masculiniteit in een man kan haar wezenlijk aantrekken en blijvend boeien. Wanda beseft dat ze niet anders kan dan Severin verraden,

want hij houdt van haar en wenst - uiteraard - zijn gevoelens beantwoord te zien.

Severin blijkt minder verstandig en neemt elke verantwoordelijkheid bij voorbaat op zich. Hij kent immers alleen de dagdroom en kan niet zoals Wanda voor wie het slechts een spel moet zijn voorspellen dat de verwezelijking van een fantasie de vernietiging ervan impliceert. Toch laat Wanda die inmiddels in hoge mate gefascineerd is zich overhalen tot een afspraak om Severin als haar slaaf te behandelen. En ze pakt het weloverwogen aan. Ze laat zich bontjassen aanmeten, die haar het nodige gezag moeten verlenen, ze schaft zich een zweep aan, en maakt een afspraak met Severin, die haar vorderingen verrukt gadeslaat. De eerste masochistische scène verloopt dan ook bevredigend, al schrikt Wanda soms van haar eigen enthousiasme, want Severin te mishandelen windt haar wel degelijk op. Voor Severin die haar bezorgde vragen wegwuift lijkt Wanda's angst een geruststelling te betekenen, ze ‘speelt’ nog steeds de sadistische rol, die hij haar toedicht, maar hij is nog niet bevredigd en wenst hun verbintenis te bestendigen.

Wanda echter blijkt zich de volgende dag een tikje te schamen voor de overtuiging waarmee ze de zweep gehanteerd heeft en ze probeert de gebeurtenissen terug te draaien, wat haar niet lukt. Ze is ondanks zichzelf geprikkeld geraakt door de gebeurtenissen en ze vrijen die nacht hartstochtelijk, al blijken de rollen zich te keren, Severin bijt zijn minnares bijvoorbeeld tot bloedens toe, wat haar overigens niet onaangenaam is. De eerste fase van hun uitzonderlijke relatie, namelijk die van het experiment is hiermee afgesloten. Severin en Wanda weten ongeveer wat ze aan elkaar hebben en waartoe ze in staat zijn.

Sacher-Masoch voert nu handig een episode in, waarin de beide geliefden noodgedwongen afstand van elkaar moeten nemen. Een vriendin van Wanda komt bij haar logeren en Severin wordt tijdelijk buiten spel gezet, wat hij ietwat angstig ondergaat. Wanda echter amuseert zich met haar vriendin, doet knorrig tegen Severin, die haar lijkt te irriteren en ze waarschuwt hem nogmaals expliciet voor haar vrouwelijke natuur, die door karakterloosheid wordt bepaald. ‘Voel je nooit zeker bij de vrouw van wie je houdt,’ zegt ze tegen Severin, die wel luistert, maar haar niet begrijpt. ‘(...) Te allen tijde heeft enkel ernstige diepe cultuur het zedelijk karakter geschapen; zo laat de man ook als hij zelfzuchtig, als hij boosaardig is, zich altijd leiden door principes, de vrouw daarentegen enkel door haar opwellingen. Vergeet dat nooit en voel je nooit zeker bij een vrouw van wie je houdt.

Zodra de vriendin vertrokken is, lost de spanning tussen Severin en Wanda op en ze vinden elkaar terug, maar Wanda is nu overtuigd van het feit dat haar dromerige aanbidder nooit op haar liefde kan rekenen. Ze vertelt hem dat ze nooit zullen trouwen, maar dat hij geestelijk voor haar zo belangrijk is geworden, dat ze hem niet meer kan missen. Severin, geprikkeld door de gedachte hoe weinig hij voor Wanda betekent, biedt zich opnieuw als slaaf aan, Wanda stemt nu toe en het net begint zich vaster aan te trekken. Wanda en Severin zijn het erover eens dat Severins liefde eenzijdig is en zal blijven - al zullen zij dit nooit uitspreken - en daarmee is iedere kans op een onschadelijk rollenspel verkeken. Severin is de afhankelijke partij, die geen enkel recht op Wanda's emotionele leven zal kunnen laten gelden.

Het psychologische effect volgt onmiddellijk. Severin schrikt als hij ziet hoe bewust en gedetailleerd Wanda de zaken aanpakt - ze stelt contracten op waarin haar absolute

macht wordt vastgelegd - en begint onmiskenbaar terug te krabbelen. Zijn fantasie dreigt werkelijkheid te worden en voor het eerst begint Severin te beseffen wat het betekent om zich op leven en dood uit te leveren aan een vrouw, die hij goed beschouwd niet eens kent, maar Wanda stelt hem met ‘bewogen stem’ gerust, want in feite zijn beiden alleen nog maar in staat tot de valse emoties, die worden opgelegd door hun fundamentele ongelijkheid. Wanda raakt nu werkelijk geïntrigeerd en is vast van plan zich over te leveren aan haar meer primitieve driften. Van enige zinnige communicatie is intussen geen sprake meer, want Severin wordt gekweld door afwegingen waarin hij Wanda's karakter en intenties probeert te beoordelen. Terecht is hij bang dat Wanda haar macht zal misbruiken, ze zou hem weleens kunnen martelen voor haar eigen plezier in plaats van het zijne, al blijven deze twijfels een niet mis te verstane prikkelende factor, want Wanda begint te voldoen aan zijn ideaalbeeld van de vrouw, en zo iemand laat zich natuurlijk niets gelegen liggen aan het zelfrespect van Severin.

De tweespalt in het genot van Severin wordt versterkt wanneer Wanda zoals afgesproken op jacht gaat naar minnaaars en hij begint haar te verwijten dat ze zijn ‘fantasie te ernstig opvat’. Hij wil hun beider toekomst niet opofferen aan een ‘gril’, maar het is te laat, Wanda weet dat ze niet meer terug kunnen en dreigt Severin te verlaten wanneer hij zich onttrekt aan hun afspraak. Severin, die gebonden blijkt aan het ideaalbeeld wat Wanda voor hem vertegenwoordigt, blijkt niet bij machte haar los te laten, en zal steeds opnieuw zwichten voor Wanda's chantage, terwijl ze niet van Severin kan houden, omdat hij niet mannelijk genoeg is. Ieder contact dat zij met Severin als haar slaaf onderhoudt bevestigt de onmogelijkheid van hun liefdesrelatie.

Het verdere psychologische verloop is voorspelbaar. Wanda en Severin vertrekken naar Italië waar niemand hen kent en zij zich ten volle kunnen uitleven. Wanda leidt een prettig leven met minnaars en operabezoeken, terwijl Severin als haar knecht fungeert en geregeld afgetuigd en gekweld wordt op een niet mis te verstane wijze. Van enige ontwikkeling in hun verhouding of karakters is geen sprake meer, en Sacher-Masoch lijkt in het laatste deel van *Venus in bont* meer zijn eigen fantasieën te openbaren dan enig inzicht in het masochisme van Severin te geven. Wanda is van een veelzijdige vrouw tot een onverschrokken tiran geworden en Severin zelf wacht lijdzaam op zijn ondergang, die niet lang op zich laat wachten.

Wanda ontmoet een mooie Griek, die in het bezit is van de masculiene aard waarnaar Wanda verlangt. Hij is arro-

gant, mannelijk en jaloers op Severin, die hij begrijpelijk liever kwijt dan rijk is. Severin beseft al snel dat Wanda blijvend verliefd is geworden op haar nieuwe minnaar, en de bodem valt weg uit de toch al summiere relatie tussen Wanda en Severin. Helaas is de kous hier nog niet mee af. Severin wordt na een mislukte zelfmoordpoging onvermijdelijk geconfronteerd met de wreedheid van Wanda, die hijzelf in haar geactiveerd heeft. Wanda, die zoals de meeste mensen over een latente wreedheid beschikte, werd door haar geliefde vrijwel gedwongen de heerszuchtige rol te spelen, die hem opwond.

Wanda neemt op gepaste wijze afscheid van Severin als zij hem in haar slaapkamer lokt, hem vastbindt aan een zuil en vervolgens haar Griekse minnaar roept en hem de zweep overhandigt. Severin, doodsbang, voelt zich in zijn eer aangetast, al ervaart hij eerst een ‘bovenzinnelijke’ opwinding als de Griek hem begint te slaan. Toch verklaart Severin zichzelf zichzelf na deze laatste afranseling voor genezen. De poëzie is verdwenen, de ratio wint het van zijn fantasie en hij acht zichzelf een gezond man. Nadat Wanda hem verlaten heeft eindigt *Venus in bont* onmiskenbaar moralistisch wanneer Severin, immers genezen van zijn seksuele afwijking, zich komisch genoeg bekeerd heeft tot het sadisme. Alleen ervaart hij dat niet als een ‘eigenaardigheid’.

‘Zo moet je vrouwen dresseren,’ vertrouwt Severin een vriend toe, die verbaasd gadeslaat hoe de eerste een zweep van de muur rukt als zijn minnares de eieren te hard gekookt heeft. ‘Als ik haar complimenten had gemaakt, had ze mij de strop om mijn nek gelegd, maar nu, nu ik haar met de zweep opvoedt, aanbidt ze me,’ zegt Severin, en misschien ligt in deze bizarre woorden uit de mond van een masochist wel een overtuigend bewijs voor de paradox van het masochisme besloten.

Venus in bont. Leopold von Sacher-Masoch. De Arbeiderspers. 1969. Vertaling en nawoord van Alfred Kossmann.

Leopold von Sacher-Masoch: *Martelaar voor een dagdroom.* Alfred Kossmann. Een studie en twee verhalen. Bzztôh. 1985.

Harry Bekkering
Geur der droefenis: een verhulde poëtica

In *De seizoenen van een invalide lezer* (1976) schrijft Kossmann: ‘Nu was ik (...) vervuld van de gedachte aan een meesterwerk dat ik wilde schrijven en dat ik - helaas, ik ben er zeker van - nooit zal schrijven. Mijn thema zou zijn: desintegratie. Door alcohol, door neurose, door aderverkalking. Elk van die soorten goed uit elkaar gehouden, in verschillende personages ondergebracht, en toch listig verbonden - een thema, geen uitwerking.’ Naar mijn mening kan het in 1980 verschenen *Geur der droefenis* als dit meesterwerk gezien worden. Niet toevallig werd Kossmann juist in dat jaar de Constantijn Huygensprijs toegekend. Inderdaad laat deze lijvige (372 pagina's) roman de desintegratie van een groep mensen zien, die anno 1937 met hun verschillende opvattingen over het leven - de een vol levenslust, de ander met een afkeer van het bestaan - toch een ‘listig’ geheel vormen en bijna veertig jaar later in scheiding en dood uiteen zijn gevallen. Alcohol en aderverkalking spelen een, weliswaar ondergeschikte, rol, maar neurose, ambitie en het gebrek daaraan des te meer. En essentieel is dat een aantal personages hun bestemming misloopt.

Opvallend is dat in de kritiek naar aanleiding van de roman vrijwel uitsluitend aandacht - veelal in uiterst positieve zin overigens - is besteed aan de puur thematische kant van de roman. De kern van de roman zocht men dan vooral in Kossmanns uitbeelding van het onvermogen van de mens om te *ervaren* wat hij *beleeft.* Als de hoofdpersoon, Thomas Rozendal, eraan terugdenkt dat hij volstrekt onbewogen door het gebombardeerde Rotterdam liep, herinnert hij zich ook met walging, dat hij het leven zag als een trap die leidde naar de open lucht, het niets. Hij weet zich dan bijna gedoemd te mislukken, daar is geen ontsnappen aan. De uitspraken van de drie vrienden over de toekomst van Liselotte aan het begin van de roman - maar alle door Thomas bedacht! - wijzen in dezelfde richting. Zo krijgen de drie jongens iets van de Moiren, de schikgodinnen uit de mythologie of van de drie heksen uit Shakespeare's *Macbeth*, of van de drie boze feeën uit talloze sprookjes: aanzeggers van het kwaad (?) (‘Het leven is niet zwaar, maar zéér vervelend’; ‘je zult nog een lange weg moeten gaan voor je mislukt bent’; ‘pas als je tachtig bent, helemaal dement, zul je weer even wijs zijn als nu’). De genoemde walging bij het inzicht, dat regelmatig terugkeert in de roman (‘Erkenntnisekel’), heeft Thomas gemeen met Tonio Kröger in de gelijknamige novelle van Thomas Mann, een novelle die ook in ander opzicht niet van belang ontbloot is, zoals we nog zullen zien. Dit inzicht, deze notie van het leven beweegt zich als een rode draad door de tekst. Het mag misschien de oorsprong worden genoemd van de ironisch-melancholische toon van de roman, van de ‘geur der droefenis’, die de tekst bij de lezer oproept. Moet men bij Thomas Rozendals ‘filosofie’ dan spreken van defaitisme? Ik geloof het niet.

Niet zonder opzet gebruikte ik hiervoor het woord ‘walging’. Op het eerste gezicht lijkt Thomas Rozendal de falende figuur, maar een nadere beschouwing leidt mijns inziens tot een andere conclusie. De dromer, de ogenschijnlijk passieve beschouwer (‘Ik ben een toerist in dit leven, ik hoor er niet, maar ben er wel nieuwsgierig naar’), blijkt op belangrijke momenten steeds te *kiezen* en zijn vermogen daartoe schept mede de afstand tussen hem en zijn afhankelijke echtgenote Henriët en zijn over het algemeen nogal aarzelende vrienden. *Geur der droefenis* is in een aantal episoden -

de roman beslaat veertig jaar - verdeeld en in bijna elke periode staat Thomas voor een om zo te zeggen lotsbestemmende keuze. Een keuze die hij ook steeds *doet.* Zo kiest hij, als de oorlog uitbreekt, voor het verzet, al is het niet in de meest heroïsche vorm, zo doet hij aan het eind van de roman de televisie uit, daarmee zijn artistieke pretenties afzwerend, op grond van het tegen een hoge prijs (hij heeft zijn roman verscheurd, geen geringe keuze) verworven besef, dat ook in de wereld van de kunst de kunst zelf gedegradeerd is tot een systeem of onderdeel van een systeem, tot een spel, waarin verbalisme en een niet-authentiek levensgevoel dominant zijn geworden en waarin een werkelijke keuzeplicht ontkend wordt. Zonder dat het met zoveel woorden gezegd wordt, realiseert Thomas zich dat een ieder bewust moet kiezen voor een voor hem (of haar) juiste levensvorm. Daarom ook - en daar is slechts door een enkele criticus op gewezen - is hij een steun voor velen, een *vriend*, maar een vriendschap gespeend van elke vorm van paternalisme, omdat dit afbreuk zou kunnen doen aan de identiteit van de ander. Daaruit ook is zijn op het eerste gezicht nogal marginale optreden tegenover anderen te verklaren. De oorzaak van zijn houding is hierin gelegen: Wie geen verantwoordelijkheid neemt voor zijn eigen daden is zwak, wie leunt op andermans schouder, is geen werkelijke partner (Henriët). Hij is bereid om te helpen, maar wenst de ander niets voor te schrijven, omdat dit een aantasting zou impliceren van diens individuele vrijheid. Vandaar ook dat hij de zelfmoord van zijn vriend Peter Oldewei nogal gelaten accepteert, niet al te hevig treurt om de breuk met Maartje, zijn (en later Liselotte's) vriendin, en niet of nauwelijks lijkt te lijden onder de verwijten van Cornelis Fijnaert, de door hem ontdekte dichter. Vandaar ook dat hij uiteindelijk zoveel sympathie koestert voor zijn pleegdochter Liselotte, die een vertegenwoordigster lijkt te zijn van de jaren zestig

in haar keuze voor levensvormen, waarin een grote plaats is ingeruimd voor vrijheidsdrang en verlangen naar experimentele levensvormen. Feit is, dat zij aan het eind van de roman met Thomas de meest evenwichtige figuur lijkt te zijn. Op deze nogal existentialistische kant van de roman is door niemand gewezen met uitzondering van Jaques Kersten in Argus 1981.

Evenmin is er veel aandacht besteed aan de tekening van de vrouwen in de roman, terwijl die toch in een aantal opzichten opvallend genoemd mag worden. De tweede hoofdpersoon, naast of misschien wel tegenover Thomas, Henriët, is een onzekere vrouw, die haar leven lang van die onzekerheid zal blijven getuigen. Haar eerst huwelijk met Hans Tieman - een fanatieke, amper nadenkende nationaal-socialist, die later aan maagkanker sterft - is een evident bewijs daarvan. Tegen zijn via de keuze van Thomas als hoofdpersoon door de auteur verworpen visie op het maatschappelijk bestel heeft zij *intellectueel* geen verweer. Sterker nog: het lijkt alsof zij niet op de gedachte komt *kritisch* na te denkenover de drijfveren, die het handelen van haar echtgenoot bepalen. Dit onvermogen tot reflecteren kenmerkt haar een leven lang en leidt ook tot de breuk met Thomas, haar tweede echtgenoot. Zij is een vrouw, die kennelijk alleen leven kan, wanneer zij kan opkijken naar iemand, i.c. een man (respectievelijk de vader van Thomas, Hans en ten slote Thomas). Enig intellectueel besef inzake de reden van haar bewondering bezit zij niet of nauwelijks. Dit verklaart tevens haar kortstondige verhouding met een charlatan als Arend Veening, die, al is hij dan niet fout in de oorlog (al kom je daar als lezer niet geheel achter), geen haar beter is dan haar ex-man. Tijdens haar leven met Thomas zal Henriët steeds de mindere, de niet-begrijpende zijn. De onmacht of onwil van Thomas om daar enige invloed op uit te oefenen - om redenen die ik hierboven gegeven heb - noopt hem steeds meer zijn toevlucht te zoeken in de veilige, besloten ruimte van zijn schrijf- en studeervertrek. Een complicerende factor in haar verhouding tot Thomas - én een mogelijke verklaring voor haar gedrag - vormt het sadomasochistische karakter van hun relatie. Zij acht zich namelijk schuldig aan de deportatie van Thomas' vader, die vermoedelijk is opgehaald (en omkomt) na een tip van haar eerste echtgenoot. Als straf daarvoor wil ze overweldigd en vernederd worden. Kossmanns belangstelling voor verhoudingen van deze aard bleek reeds uit zijn in 1962 verschenen *Martelaar voor een dagdroom*, een studie over Leopold von Sacher-Masoch, gevolgd door twee van diens verhalen. Het boek bevatte een karakterschets en een aantal illustrerende samenvattingen van Von Sacher-Masochs klassieken als *Venus im Pels* en *Die geschiedene Frau.*

Is je dit eenmaal opgevallen, dan springt de visie op vrijwel alle overige vrouwenfiguren ook in het oog. Aan de hand van enkele passages kan dit verduidelijkt worden.

> Zij (= Peters moeder) hoorde, vanzelfsprekend, dat hij (= Peter) de huisdeur opende, zij hoorde zijn rustige stap in de gang, wist hoe hij zijn jas op de kapstok hing, zijn hoed afzette en ophing, zijn das rechttrok, met zijn hand over zijn haren streek.
> Hij (= Thomas) liep een paar stappen door het voortuintje, zijn sleutelbos uit zijn zak halend, zocht langzaam de juiste sleutel, stak deze in het slot, opende de deur. Het was iedere keer als hij bij zijn moeder kwam eten een gebeurtenis, dit opendoen.

Voer voor feministen, dergelijke taferelen! De relaties tussen deze mannen en vrouwen lijken door deze beschrijvingen gekenmerkt te worden door activiteit versus passiviteit. De mannen hebben een leven in de buitenwereld, de vrouwen zitten binnen te wachten. Peter en Thomas vertegenwoordigen voor hun moeders vader, zoon, man en minnaar tegelijk, alle mannelijke autoriteiten in één persoon verenigd. Eigenlijk vallen alleen Liselotte, tot op zekere hoogte Maartje, en Anna, de vrouw van Thomas' vriend Bert, buiten deze categorisering. Maar wat als indruk blijft is, dat de mannen en dan in het bijzonder Thomas een leven van de *geest* leiden, qua intellect en kennis verre verheven zijn en zich ook vaak verheven voelen boven de (verzorgende) vrouwen in de roman, die het toch eerder van hun intuïtie en hun seksuele en erotische aantrekkingskracht lijken te moeten hebben.

Tot zover enkele kanttekeningen van meer thematische aard met betrekking tot aspecten die in de kritiek mijns inziens wat onderbelicht zijn gebleven. Dat geldt ook voor het volgende eerder poëticaal te moemen aspect. In de televisiediscussie aan het eind van de roman geeft Kossmann aan hoe zijn roman gelezen dient te worden. Het gaat niet om de *Kunstenaar*, het gaat om het *kunstwerk*: ‘Ik dacht dat we het over kunst zouden hebben, niet over kunstenaars.’ En even later staat er: ‘Rozendal schoot op in zijn stoel achter de tafel en herhaalde dat hij over kunst wilde praten, niet over kunstenaars (...) en niet begreep hoe een kunstenaar aan iets anders kon denken dan aan zijn kunst.’ En zelfs in de slotzin naar aanleiding van de televisiediscussie ligt dezelfde autonomistische opvatting opgesloten: ‘Dat staat vast en het heeft geen betekenis.’ Ook verder in de roman wordt dit gezichtspunt verwoord, wanneer Thomas, op reis in Italië, opmerkt dat ‘het hem niet interesseerde door wie, waarom en wanneer deze gebouwen gemaakt waren, zomin als hij zich voor zichzelf interesseerde. Zij bestonden.’ En zelfs als adolescent spreekt Thomas in feite al in deze termen, wanneer hij het heeft over een ‘esthetica van de mislukking’.

Dat hij deze visie juist in *Geur der droefenis*, zijn meesterwerk, met zoveel nadruk naar voren bracht, heeft Kossmann, dunkt mij, nodig geacht om de lezer duidelijk te maken, dat hij *niet* met een autobiografie te maken heeft. Menig criticus heeft deze poëticale hint niet verstaan en verbond zonder zich om het problematische ervan te bekommeren de roman met Kossmanns biografie. Nu is dat anderzijds ook weer niet zó verwonderlijk. We weten dat Kossmann opgroeide in Rotterdam-West in een familie van intellectuelen. In een interview met William Rothuizen (Haagse Post 28-6-1980) zegt hij: ‘We lazen veel en ik had vriendjes. Ik geloof dat ik erg zenuwachtig was en ik was verduiveld slecht op school. Ik werd beschouwd als een jongen die niet in de pas wou lopen, maar ik was helemaal niet opstandig, ik kon het gewoon niet, ik heb nooit

iets kunnen leren. Het was geen opstandigheid, althans niet bewust. Toen ik op mijn zestiende van het gymnasium af moest, werd dat door mijn vader niet opgevat als iets ergs. Hij heeft daarna niets meer aan mijn opvoeding gedaan. Hij heeft de gok gewaagd van: die jongen zal het zelf wel redden. Ik ging toen als volontair in een boekhandel werken en mijn grootvader in Den Haag ontfermde zich over mij.' De boekhandel was die van Tine van Buul - zijn latere uitgeefster bij Querido - in Rotterdam, een boekhandel die was opgericht tot steun van Ben de Vries, de directeur van de Rotterdamse Arbeiderspersboekhandel. De Vries was joods en moest wijken. Al deze biografische elementen krijgen verhuld een plaats in de roman. De vader in de roman lijkt de trekken van zijn grootvader te bezitten. In hetzelfde interview: 'Ik ging iedere week naar hem toe en hij leerde mij eerst Duits, daarna lazen we Duitse klassieken. Hij ging eerst uitleggen dat *Faust* van Goethe knoeiwerk was van jewelste, want Goethe had er lang over gedaan en de schakels klopten niet allemaal. Dan zat er, bijvoorbeeld tussen de regels 385 en 386, een breuk, daar was Goethe dan tien jaar later verder gegaan en dan had hij vergeten wat hij tien jaar eerder geschreven had. Maar als we gingen lezen - en hij nam zelf natuurlijk de belangrijkste rollen - en hij kwam op een heel mooi punt, dan kon hij niet verder, dan was hij echt ontdaan, terwijl het voor hem toch al de drieduizendste keer was dat hij het las.' Die invloed van zijn grootvader heeft zijn sporen nagelaten in Kossmanns werk. Ook *Geur der droefenis* zit vol Duitse literatuur. In het bijzonder Thomas Mann inspireerde hem als de grote 'vertel-invloed' uit zijn jeugd. Ook Thomas' werkzaamheden als journalist in Woudrecht en zijn verhuizing naar Amsterdam kan men tot Kossmanns biografie herleiden: 'En toen kwam de hele ellende met het Rotterdamse toneel (...). Dat heb ik nog een tijdje met een zekere sceptische sympathie meegemaakt, maar het is zo'n klein wereldje, je raakt er zo gauw op uitgekeken. Als je daar als journalist in zit en je krijgt te maken met de ruzies van de toneelleiders en je moet dan beoordelen wie er al dan niet gelijk heeft, dat is te klein, dat is te provinciaal.' (idem). Op zijn veertigste had hij er genoeg van. Hij verhuisde naar Amsterdam en ging in de Jordaan wonen.

Dus: *strikt* naar de inhoud is *geur der droefenis* geen autobiografisch geschrift, maar het aandeel van de autobiografie is groter dan in één van zijn andere romans. Daarom is het niet verwonderlijk dat men in de kritiek nauwelijks twijfelde: de schrijver Thomas Rozendal is een beeld van de schrijver Kossmann. En toch wilde Kossmann niet, getuige de door mij aangehaalde zinsneden uit de roman, dat de roman zo gelezen werd. *Geur der droefenis* is de door hem gebrouwen *heksendrank*[1], waarin om Dubois (Het Vaderland 2-8-1980) te citeren 'alleen het ervaren autobiografisch is, terwijl de ervaringen op onhistorische, maar daarom nog allerminst onhistorische wijze zijn vermengd'. En alsof de roman het nog niet duidelijk genoeg gezegd heeft, in een interview met Corinne Spoor (De Tijd 21-11-1980) stelt Kossmann: 'Dubois schreef naar aanleiding van *Geur der droefenis* ook dat Thomas Rozendal de hoofdpersoon is. Nou, die is sowieso verzonnen of wat heet verzonnen, gegroeid door persoonlijke ervaring en observatie. Dubois schreef ook, dat het beslist geen autobiografische roman is. Inderdaad, het is meer een zelfportret maar dan *het boek als geheel, niet één persoon eruit. Als ik er al inzit, dan zit ik in al die figuren.*' (mijn cursivering). Zegt Thomas aan het slot van de roman, en op meer plaatsen, niet: 'Ik wil geen persoon meer zijn'? Een non-persoon, zoals Thomas, die vooral op reis is. Zo wil ook Kossmann - een schrijver is schrijvend altijd op reis - een

nonpersoon zijn, als de in de werkelijkheid levende auteur ín de roman verdwijnen: Thomas Rozendal moet net als Liselotte een ‘kunstwerk’ (‘ze ontroerde hem zoals een vrouwenfiguur van Ary Scheffer, nee van Beardsley hem ontroerde’; ‘een schoonheid, die aan zichzelf genoeg had en geen erkenning vroeg’) worden.

Niet zonder zin lijken me in dit verband de vele *literaire* verwijzingen in de roman. Vele namen en werken leggen getuigenis af van Thomas' eruditie: Rückert, Adwaita (*Herinnering*), Thomas Mann (*Tonio Kröger*), Ter Braak, Lessing (*Nathan der Weise*), Maeterlinck, Goethe (*Hermann und Dorothea*), Bordewijk, Gezelle, Busken Huet, Van Eeden, Andrea Gryphius[2.], Rimbaud, Von Platen, Eliot, Gorter, Vasalis, Rilke, Von Kotzebue. Zo'n opsomming - en misschien nog niet eens volledig - roept reminiscenties op aan bepaalde schrijvers uit de periode van het fin de siècle, die ook de neiging hadden hun belezenheid breed uit te stallen. Vergeleek Thomas Liselotte niet met een schilderij van Beardsley? Voor het merendeel functioneren de citaten als tekens verwijzend naar de exclusiviteit en de *esthetische* verfijning van Thomas. Doch enkele bezitten een verder reikende functie en hebben hun weerslag op een groter gedeelte van de roman.

Zo bevat Thomas Manns novelle *Tonio Kröger* in nuce Thomas' (!) levensverhaal. Deze novelle handelt over een oprecht worstelende kunstenaar, die zich steeds weer door de burgerlijke maatschappij naar de rand van het leven gedreven ziet. Toch wordt hij ook steeds weer naar het leven teruggetrokken, zoals de gemiddelde mens verlangt naar het normale, het burgerlijke, het fatsoenlijke, zij het ook dat de toegang tot deze wereld door zijn scherpziend kunstenaarsoog vol zelfkritiek voor altijd versperd zal blijven. berhaupt is er in het werk van Thomas Mann vaak sprake van de tegenstelling dichter-burger. Maar niet alleen via Thomas wordt aan deze tegenstelling gestalte gegeven, ook in de ontwikkeling van Cornelis Fijnaert krijgt zij vorm: hij lijkt aanvankelijk een bohemienbestaan te prefereren als weliswaar geen geniaal, maar toch talentvol dichter, na zijn huwelijk echter wordt hij steeds meer opgeëist door school en gezin. Zijn dichterschap is aan het eind van de roman verleden tijd, een schone droom. En, ofschoon op een andere wijze, functioneert ook Peter Oldewei's teloorgang op ditzelfde niveau: hij lijkt een succesvol accountant met een gezin en een luxueus kantoor te worden, voldoet daarmee aan het door hemzelf opgelegde ideaal van zijn gehate vader, maar hij worstelt met zijn travestieneigingen en vat dit dermate ethisch op, dat hij ten slotte zelfmoord pleegt. Bert Spaanks, de andere vriend van Thomas trouwt fortuinlijk, krijgt kinderen en bouwt een bloeiend reclamebedrijf op. Een

burger in optima forma. Toch kiest hij, na korte tijd in een geestelijke en materiële crisis te zijn beland, uiteindelijk voor een marginaal kunstenaarsbestaan.

Alfred Kossmann

De vader van Thomas, Adriaan Rozendal, is een groot kenner van het werk van Lessing, schrijft daar ook een boekje over, dat hem uiteindelijk het leven kost. Met name Lessings *Nathan der Weise* lijkt, merkwaardig gezegd misschien, Thomas Manns redelijk humanisme te vertegenwoordigen. Waarom? Op een aantal punten vertoont de inhoud van Lessings werk enige gelijkenis met de situatie, waarin het gezin Rozendal verkeert: Het betreft een familiegeschiedenis (!), die zich afspeelt in een exotisch-historisch milieu: Jeruzalem tijdens de kruistochten (Rotterdam in de Tweede Wereldoorlog). Nathan, een even wijze als rijke jood, slachtoffer van vervolging om zijn ras en zijn geloof, heeft een ouderloos christenmeisje, Recha, geadopteerd (Henriët?). Aan het slot blijkt dat Recha niet alleen de zuster is van een tempelier, die haar eens het leven gered heeft, maar ook een nicht van Sultan Saladin. Dit slot symboliseert de broederschap van alle mensen, rassen en gezindten (deze gedachte komt het mooist naar voren in de parabel van de drie ringen, die Lessing ontleent aan Boccaccio's *Decamerone*). Lessings *Nathan*- en daarin ligt de verbinding met Thomas Mann - is de dichterlijke uitbeelding van zijn strijd tegen onverdraagzaamheid.

Hoewel Thomas in een aantal opzichten - zijn verhouding tot Henriët, die hem ook steeds met zijn vader vergelijkt en in haar geesteszieke toestand hem zelfs voor zijn vader houdt; zijn literaire en filosofische belangstelling - in de voetsporen van zijn vader treedt, doet hij toch in zijn literaire ontwikkeling een keuze die bijna lijnrecht tegenover die van zijn vader staat. Hij kiest voor een bewerking van een stuk van August von Kotzebue, een sentimentalist, schrijver van een groot aantal nogal oppervlakkige, pikante toneelwerken. Diens stukken waren vaak bedoeld om de gezeten burger (!) om de bekrompenheid van zijn standgenoten te laten lachen. Wat zegt Thomas in de kunstdiscussie aan het eind van de roman? 'Ik heb een afschuw van preken, maar als ik dan gedwongen word om te preken: Kunst kan inzicht geven en in de allereerste plaats genoegen.' Barthes' 'plaisir du texte' lijkt het wel en een geheel ander 'verlichtings'-ideaal dan dat van zijn vader. Thomas voegt in zijn bewerking een aantal intriges uit toneelstukken van Von Kotzebue bijeen tot een nieuw stuk, dat hij tot titel geeft 'Geur der droefenis'. Binnen de roman is dit toneelstuk het equivalent van de roman zelf. Niet toevallig handelt het stuk over een tweeling, een jongen en een meisje en over geslachtswisselingen. De lichtelijk incestueuze verhouding van de auteur Thomas met zijn vrouw - Henriët noemde hem

steeds ‘broertje’ - wordt er in verbeeld (‘Vanavond zag ik pas goed waar ik mijn motieven vandaan heb, dat Peter erin zit, die arme man, en jij (= Henriët) en ik en dat ik in die kindermeid Arend en Cornelis heb verstopt’).

Zoals Thomas zijn stof voor het stuk uit eigen leven heeft geput, zo ook heeft Kossmann in zíjn *Geur der droefenis* zijn ervaringen omgewerkt tot een waar *literair kunstwerk.* In tegenstelling tot Thomas echter heeft hij - gelukkig - zijn roman *niet* verscheurd.

Eindnoten:

1. Cf. het aan de roman voorafgaande motto van Hendrik de Vries:

   Nog streelt zomerwind, rijk en zwaar;
   Nóg speelt een enkele klank
   Van het lied ‘Geur der droefenis’ genaamd -

   en ik weet beschaamd mijn eigen schoonheid:
   Booze dromen, ongenadig drogbeeld, uit heet gebrouwen
   Heksendrank

2. Wiens regel ‘Fällt meine Zeit nicht hin wie ein verschmelzter Schnee?’ door de gehele roman heen Thomas' leven begeleidt. Interessant is om in informatie over deze auteur (1616-1664) te lezen dat zijn jeugd overschaduwd werd door de verschrikkingen van de Dertigjarige oorlog en dat zijn werk beheerst werd door de Vanitas-gedachte. De parallellie met Thomas' jeugd en verdere bestaan is treffend.

August Hans den Boef
Literatuur is ontlening en huichelarij
Alfred Kossmann tussen realisme en postmodernisme (1979-1986)

Ga weg, ga weg, zei de vogel heet de novelle die Alfred Kossmann in 1971 publiceerde[1]. De hoofdpersoon is een invalide man die in een stoel zit, in een kamer middenin een huurkazerne. Wat zich precies om hem afspeelt, kan hij door zijn handicap niet te weten komen, maar aan de hand van de geluiden die hij hoort construeert hij de wereld. Is het louter fantasie die de bewegingloze man voor zijn projectie gebruikt, of is het ook herinnering? Dit dilemma vind ik typerend voor de Kossmann-lezer, al is deze observatie ingegeven door de lectuur van het proza dat na *Ga weg, ga weg, zei de vogel* is geschreven. Om precies te zijn de vijf novellen en drie romans die Kossmann tussen 1979 en 1986 publiceerde, waarover ik het in dit artikel wil hebben.

Dat het recentere werk de thematiek van herinnering en fantasie met *Ga weg, ga weg, zei de vogel* gemeen heeft, is niet de enige reden dat ik deze novelle noem. Ik doe dit ook om te verduidelijken waarom ik voor een invalshoek heb gekozen waarbij ik de verbanden negeer tussen de geschiedenissen in de acht boeken enerzijds en Kossmanns biografie anderzijds.

Ook in het recente proza laat Kossmann soms personages optreden die zeer moeilijk lopen, een verbrijzelde heup hebben of in een rolstoel zitten. Zijn deze figuren nu interessanter dan de invalide uit 1971, omdat zij wel overeenkomsten vertonen met de biografie van hun schepper? Een jaar na het verschijnen van *Ga weg, ga weg, zei de vogel* werd Kossmann zelf namelijk invalide, als gevolg van een auto-ongeluk. Ik beschouw de verschillen tussen dit type personages van voor of na 1972 niet als essentieel.

Nu kan ik mij enigszins voorstellen dat er critici zijn die Kossmanns biografie bij de bespreking van diens fictionele werk betrekken. Behalve invalide personages zijn er talloze andere overeenkomsten. De auteur heeft trouwens zelf genoeg gelegenheid gegeven voor identificatie door tussen 1973 en 1977 drie autobiografische essays te publiceren: *Laatst ging ik spelevaren*, *De seizoenen van een invalide lezer* en *Weerzien van een eiland.*

In deze drie boeken beschrijft Kossmann onder andere het ongeluk, de moeizame revalidatie daarna en het weerzien van het eiland Aegina, waar hij in 1961 woonde. Allerlei details - dat zeg ik nu maar vast - zullen terugkeren in de recente fictie. Het internationale toeristencicuit op Aegina, het verblijf in een Wassenaarse villa, het journalistieke contact met een SM-therapeute en vooral ook de literatuur waarmee Kossmann zich tussen 1973 en 1977 bezighield. Kaváfis, Van Vriesland en een hele rij andere auteurs. Bovendien publiceerde Kossmann in de bewuste periode ook een selectie uit de poëzie van A. Roland Holst, alsmede een studie over het werk van Isings. Tekenaar en dichter keren eveneens terug in de recente fictie. Behalve naar deze informatie verwijzen sommige critici frequent naar feiten die uit interviews en andere bronnen bekend zijn. De grootvader van Kossmann die leraar Duits was, zijn vader die op het Nederlands versritme promoveerde. Het baantje in een Rotterdamse boekhandel dat Kossmann na twee jaar gymnasium aannam. En de Tweede Wereldoorlog waarin hij onderdook, werd opgepakt en enige tijd in Duitse

werkkampen verbleef. Zijn latere werk voor de uitgeverij Ad. Donker en De Arbeiderspers, zijn vertalingen, zijn essays, zijn poëzie en tenslotte het journalistieke werk bij Het Vrije Volk, als kunstcriticus in brede zin.

Wanneer ik op de acht recente teksten inga - pure fictie - kan ik natuurlijk niet voorkomen dat de lezer van dit artikel zelf verbanden legt tussen biografische informatie en elementen uit de geschiedenissen van de fictionele personages. Het zij hem gegund, voor mij voegt dit type kennis niets toe aan de interpretatie. Deze houding heeft weinig te maken met een verkrampt ergocentrisme en evenmin vind ik de biografische informatie oninteressant. Maar bij deze boeken is die - ik herhaal het - onnodig.

Kossmann zelf maakt in *Weerzien van een eiland* overigens een duidelijke scheiding tussen de drie autobiografische essays en hetgeen zal volgen: ‘Ik had kennelijk een revalidatieperiode nodig om weer met fictie aan de slag te gaan. Er moest eerst iets op directe wijze uit.’ En om die fictie gaat het mij. Ik meen namelijk dat Kossmann met zijn recente werk een bijdrage heeft geleverd aan een nieuw Nederlands proza dat ik met enige schroom ‘postmodernistisch’ noem. Voor mij behoort Kossmann tot een select maar heterogeen groepje Nederlandse auteurs die in staat zijn om een creatieve combinatie van literaire tradities in hun werk tot stand te brengen, zonder zich aan deze tradities uit te leveren.

De romans die Kossmann in het laatste decennium publiceerde vind ik veel minder in dit kader passen dan de novellen. Vandaar dat ik in de loop van dit artikel op mijn beurt een scheiding wil aanbrengen tussen de verschillende manieren waarop Kossmann in de twee genres te werk gaat. Voor het gemak bekijk ik de acht boeken in de volgorde waarin ze zijn verschenen, alvorens ik een balans opmaak en tot slot even stilsta bij de wereldbeschouwing in Kossmanns recente werk.

Wat is fantasie, wat herinnering? Ik heb dit dilemma in het begin al genoemd. Andere typerende elementen in Kossmanna recente werk zijn: het laten uiteenvallen van personages, het opzettelijk vaaghouden van hun karakters en de

bewuste kunstmatigheid in de constructie van hun geschiedenissen. Het is gezien deze aanpak begrijpelijk dat Kossmann een voorkeur heeft voor oudere hoofdpersonen.

Van der Werf Holting uit *O roos, je bent ziek* (1979) is zo iemand. Een hoofdadministrateur bij - toen nog - CRM die op punt staat met pensioen te gaan. De novelle opent met de gedetailleerde beschrijving van het bureau in Holtings werkkamer, vervolgens zwenkt de camera naar de rest van het vertrek van de Wassenaarse villa. Stilistisch behoort deze beschrijving tot het fraaiste dat ik ooit van Kossmann heb gelezen, nog opmerkelijker door de manier waarop hij de kern van het boek door deze interieurschildering heeft gevlochten. Allerlei voorwerpen roepen bij Holting herinneringen op, waardoor we aan het slot van deze visuele rondleiding veel van hem weten. Hoewel, beter is de constatering dat we ons een aantal vragen over hem stellen. Over zijn drie doden bijvoorbeeld. Het zoontje dat op vijfjarige leeftijd overleed, de echtgenote die na een langdurig ziekbed stierf en ten slotte Holtings vader, een eclectische architekt die in de oorlog doorging met bouwen en die misschien zelfmoord pleegde.

illustratie: Fred Geven

In de rest van het boek worden deze lijnen verder uitgezet. We zien hoe Holtings overleden echtgenote wordt ‘voortgezet’ in haar zuster Celia, die eveneens in de Wassenaarse villa woont. Vervolgens leert de oude ambtenaar in de trein op weg naar Amsterdam een jonge Amerikaan kennen die hem nogal intrigeert en hij wordt in de hoofdstad zelf geconfronteerd met de man die vlak na de oorlog een keiharde brochure tegen zijn vader heeft geschreven. Belangrijker dan de confrontatie met de drie doden is die van Holting met zichzelf. Het duidelijkst wordt die confrontatie zichtbaar als hij, eveneens in Amsterdam, een middag doorbrengt met zijn oude vriend Kaasjager. Een vrijwel blinde kunsthistoricus, op de rand van het leven dat gewijd was aan het bestuderen van vervalsingen. De bedoeling van Kossmann is duidelijk: evenals de man die altijd visueel was georiënteerd nu bijna niets meer kan zien is ook de verbale Holting niet meer in staat om de waarnemingen die hij doet een zinvolle plaats in zijn bestaan te geven. Een fraai voorbeeld is de manier waarop hij de jonge Amerikaan probeert te integreren: aanvankelijk associeert hij hem nog met een vroegere bekende, maar al snel doet de jongen hem slechts nog denken aan Joseph Day uit *Moïra* van Julien Green. De herinnering wordt verdrongen door de

literatuur. Ook Kaasjager probeert tevergeefs zijn verleden te reconstrueren, deze figuur is trouwens niet alleen boeiend vanwege de parallellie met Holting. Er is een duidelijke suggestie dat de ziekte waaraan Holtings vrouw leed evenzeer een vervalsing was als het onderwerp van Kaasjagers levenswerk en dat Kaasjager dat eertijds ook als enige besefte.

Ook zo'n antwoord op de vraag wat er precies met Holtings vrouw gebeurde lost voor de lezer weinig op. Er zijn slechts suggesties over Holtings karakter en de verhouding die hij tot de mensen in zijn omgeving heeft. Sublieme suggesties in een schetsmatige novelle waarin de literaire herinneringen de werkelijke (?) verdringen. *O roos, je bent ziek* is de eerste fraaie ‘studie in de desintegratie binnen Kossmanns recente werk.

Een Nederlandse Buddenbrooks?

De verschillen tussen de novelle en de roman *Geur der droefenis* (1980) zijn bijzonder groot en vloeien niet alleen voort uit de lengte (de roman telt 372 pagina's). Zeker, ook deze keer is de titel uit een gedicht afkomstig: ‘Toovertuin’ van Hendrik de Vries (bij de novelle was dat William Blake's ‘The Sick Rose’). En ook nu is de literatuur ook op andere manieren sterk aanwezig. De vader van Thomas Rozendal, de hoofdpersoon in de roman, is leraar Duits en Rozendal zelf oefent het beroep van toneel-, literatuur- en kunstcriticus uit, hij werkt voor uitgevers, hij vertaalt en schrijft zelf. Eerst een roman, die mislukt, vervolgens een ‘comedy of errors’ die een succes wordt. Bovendien is Rozendal net als Holting een woordenman, die regelmatig zijn ervaringen aan literatuur koppelt. Daarmee houdt de overeenkomst op.

Geur der droefenis is weinig meer dan de geschiedenis van Rozendal in de periode 1937-1977 met een van samenstelling wisselende groep antagonisten. Aanvankelijk continu verteld, later verscheidene malen in de tijd verspringend. Het boek heeft af en toe de contouren van een Nederlandse *Buddenbrooks*, soms die van een historisch-documentaire roman. Anders dan voor sommige critici zegt dit voor mij op zich niet zoveel: beide genres zijn de afgelopen honderd jaar tamelijk intensief geëxploreerd. Over Rozendal en zijn antagonisten komen we via dit procédé

inderdaad veel te weten. Er zijn lezers die dat belangrijk vinden.

Geur der droefenis begint als Rozendal in april 1937 voor de wieg van het dochtertje van zijn nichtje staat. Samen met twee vrienden spreekt hij wensen over de zuigeling uit, als waren zij drie boze feeën in plaats van vijftienjarige gymnasiasten. Kort daarop gaat Rozendal van school om in een boekenantiquariaat te werken. De oorlog breekt uit (later blijkt Rozendals reactie op het bombardement van Rotterdam - zijn woonplaats - cruciaal in zijn ontwikkeling te zijn) en nieuwe antagonisten voegen zich bij het oorspronkelijke vijftal. Rozendals vrienden treden na de oorlog in het huwelijk - hijzelf ook. Met zijn nichtje dat weduwe is geworden. De jaren verstrijken en sommige figuren verliest Rozendal voor enige tijd uit het oog, anderen - onder wie zijn vrouw - plegen zelfmoord.

Het geheel eindigt op het moment dat Rozendal op de televisie een debat over kunst ziet waaraan hij zelf heeft deelgenomen. Aan zijn zijde verkeert de nu veertig jaar oude dochter van zijn nichtje. Hij zet het toestel uit en zegt: ‘Ik wel geen persoon meer zijn.’ Een belangrijke opmerking, die aansluit bij vroegere observaties waarin hij meende een hele serie Rozendals te zijn en waarin hij niet in staat blijkt een coherent beeld van zijn verleden te vormen. Fraaie passages levert deze problematiek op, evenals Rozendals worsteling met de roman en later het toneelstuk. Ze verdrinken helaas in uitgesponnen relatie-verwikkelingen en in nevenintriges.

De constanten uit Kossmanns vroegere werk - SM en andere seksuele variaties, Griekenland, androgynie, mislukking, leegte, verval en dood - maken in *Geur der droefenis* soms een obligate indruk. Ze raken niet de kern van het boek: Rozendals worsteling met zijn identiteit en de literatuur.

Vergelijken van *O roos, ...* en *Geur der droefenis* zou tot de hypothese kunnen voeren dat het genre van de novelle veel meer geschikt is om hetgeen Kossmann te zeggen heeft in een literaire vorm te gieten. *Hoogmoed en dronkenschap* (1981), wederom een roman en dit keer 260 bladzijden dik, lijkt direct de negatieve implicaties van de hypothese te bevestigen. Nog meer dan de vorige roman is *Hoogmoed en dronkenschap* een boek van gemiste kansen. Plaats van handeling is een Grieks eiland, milieu een internationale groep toeristen. De belangrijkste is een Nederlandse vertaler en de anderen zijn achtereenvolgens: een Rotterdams echtpaar, hun dochter met zuigeling, een Amerikaanse jongeman en diens Duits-Amerikaanse vriendin. Ook *Hoogmoed en dronkenschap* staat weer vol met lange dialogen en innerlijke monologen en op die van de vertaler na hebben ze weinig om het lijf. De roman wordt hierdoor een oppervlakkige zedenschets over relatie-perikelen die niet weten te boeien, gesitueerd in een irritant toeristen-milieu. De Rotterdamse huisvrouw is alcoholisch en jaloers, haar man paranoïde, haar dochter lijkt geestelijk wat achtergebleven in het BOM-moederschap, de Amerikaan is een onvolwassen charlatan en de vriendin een rijke femme fatale op leeftijd. Dit bonte gezelschap staat volkomen op zichzelf, is geen symbool voor iets anders, al was het maar ‘de moderne wereld’.

De gemiste kansen hebben in deze roman eveneens met het belangrijkste personage te maken. De vertaler is vrijwel het hele boek door met het gedicht ‘Dareios’ van Kaváfis in de weer en de suggesties die hij voor een aantal vertaalproblemen doet, met name de regel waarin ‘hoogmoed en dronkenschap’ zou kunnen voorkomen, zijn bijzonder boeiend, net als de wijze waarop hij variaties van deze begrippen op zijn antagonisten loslaat. Daarnaast is er een aantal persoonlijke observaties van deze figuur over het leven op het eiland, dat je bijblijft. De lezer moet echter door zeer

veel gebabbel en melodrama heenworstelen voor hij van deze passages kan genieten. De kritiek was over het algemeen vrij negatief over *Hoogmoed en dronkenschap*, wat ik uiteraard begrijpelijk vind. Maar ik vraag me dan wel af waarom *Geur der droefenis*, dat ik toch niet veel geslaagder wil noemen, door dezelfde besprekers als Kossmanns magnum opus wordt beschouwd.

Triomf van de desintegratie

De novelle *Een gouden beker* (1982) bevestigt overtuigend de positieve implicatie van mijn hypothese over de voor Kossmann meest geschikte literaire vorm. Het is een schitterend boek, verreweg het meest geslaagde dat Kossmann in het afgelopen decennium heeft afgeleverd. Ook dit boek wordt in beweging gebracht door een sprookjesachtig motief. In een gouden beker bevindt zich namelijk een vloeistof die de herinneringen van de hoofdpersoon stimuleert. Wie is die hoofdpersoon? Of wie zijn de hoofdpersonen, want Kossmann heeft bij deze novelle een opmerkelijk vertelprocédé gehanteerd.

Een gouden beker begint als volgt. Als een schim aan de oever van de Styx, wachtend tot veerman Charon hem komt halen, zit een dertigjarige onderwijzer uit Holten met verbrijzelde benen en uitpuilende ingewanden bij een rivier die een slagveld doorsnijdt. Op instigatie van een figuur die 'begeleider' wordt genoemd, vertelt deze schoolmeester zijn levensverhaal. Dat relaas is niet, zoals je zou verwachten, een biecht aan de dood of een toelatingsexamen bij een engel aan de hemelpoort. De onderwijzer slaagt er dan ook niet in om zijn verleden te reconstrueren. Zijn geheugen is zo schimmig dat hij de ene keer meent een violist te zijn geweest, een andere keer een groot-industrieel of een geleerde, dan weer een tienjarig jongetje, een staatsman of een alcoholische journalist. Het decor wisselt mee met de personages die de man meent te zijn. Bovendien wordt dit decor in *Een gouden beker* bewust als decor beschreven. Regelmatig wordt bijvoorbeeld aan de omgeving gerefereerd als ging het om schoolplaten van Isings. Het oorlogstoneel is evenmin realistisch: er zijn zowel tanks als kurassen te zien. Wie meent te maken te hebben met een SF-achtig verhaal waarin verscheidene levens binnen één persoon zijn verenigd, leest te oppervlakkig. Gaandeweg blijken de diverse geschiedenissen allerlei overeenkomsten te vertonen. In elk van de 'levens' treedt wel een keer de oerfiguur Aleida op, nu eens als dochter, dan weer ale een echtgenote of een collega, maar altijd is er een SM-relatie tussen haar en de man.

Andere Kossmann-constanten spelen in *Een gouden beker* de rol van verbindend motief: ziekte, dood, verval - vooral de *geur* ervan - homoërotiek, seksewisseling. Maar uiterst functioneel passend bij de centrale thematiek en nooit obligaat.

De hoofdfiguur vertoont de neiging om uit te weiden, maar regelmatig onderbreekt de begeleider hem met een ironisch of soms sarcastisch commentaar, of met het verzoek om bij het verhaal te blijven. Eigenlijk is *Een gouden beker* één lange dialoog tussen hen beiden. Een merkwaardige figuur, die begeleider. Het begrip ‘tijd’ bestaat niet voor hem - het is hem om het even of personen die in het levensverhaal worden genoemd, voor dan wel na de onderwijzer zijn overleden. Wel kan hij door het noemen van tijdsafstanden seksueel geprikkeld worden.

Kossmann heeft de thematiek uit *O roos, ...* (en één van de thema's uit *Geur der droefenis*) tot de kern van deze nieuwe novelle gemaakt. Niet alleen door de verhaalinhoud op de relatie tussen herinnering en fantasie te betrekken, ook door de hele structuur van *Een gouden beker* hierdoor te laten bepalen.

Het procédé van het personage dat desintegreert past Kossmann ook toe in *Drempel van ouderdom.* Het kader is echter iets anders dan in *Een gouden beker.* De hoofdpersoon in het nieuwe boek, Arnold Rustenburg, herinnert niet maar droomt. In elke droom is hij een andere Arnold Rustenburg, die zich overigens soms wel elementen uit een vorige droom herinnert. De verschillende Rustenburgs hebben allemaal dezelfde leeftijd, een jaar of tweeënzestig, en allen hebben ook iets met het geschreven woord te maken.

Drempel van ouderdom begint met een Rustenburg die in een bruin café een baardige dertiger de oren van het hoofd kletst. Een gewezen corrector die maar doorpraat over zijn vroegere werk, zijn vrouw en stiefzoon die hem niet begrijpen en over zijn lelijke kop. Het lijkt even op een anecdote van Carmiggelt, maar de oude kletskous laat het er niet bij: zijn gesprekspartner moet ook verhalen aanhoren over muziek, de poëzie van Goethe en Charon die de doden haalt tijdens de avondschemering. De laatste ingrediënten hebben met de verbindende motieven tussen de verschillende dromen te maken, iets wat we al in de volgende droom kunnen constateren.

Rustenburg wordt wakker als een blinde schrijver die nog wat namijmert over de grappige corrector. Hierin wordt hij gestoord als hij tot zijn verbazing verneemt dat hem een belangrijke Europese literaire prijs is toegekend. Misschien omdat één van zijn boeken in Duitsland tot een tv-serie is bewerkt, een roman over de jonge Goethe en Herder. Als Rustenburg bestormd wordt door journalisten weet hij zich van een andere roman die hij heeft geschreven niets meer te herinneren dan het feit dat het boek op eem Grieks eiland speelde en dat de zonsondergang er een grote rol in vervulde.

Dit alles is weer gedroomd door de volgende Rustenburg, een literatuurwetenschapper op weg naar een lezing in Den Haag. Daarbij is hij ingedut, zodat zijn trein de plaats van bestemming passeert en de oude man van de nood een deugd maakt en zijn dochter in Dordrecht opzoekt. De vierde dromer is een literator die zijn vakantie op een Grieks eiland doorbrengt en met een Duitse kennis over zijn droom spreekt, waardoor de zin ‘Hier en nu is eeuwigheid’ spookte. De Duitser meent dat het om een Goethecitaat gaat. Kon deze Rustenburg niet zo goed zien en was hij slecht ter been, de volgende lijdt aan geheugenproblemen. Hij laat zich meevoeren door een vrouw die hij zeer goed kent, maar van wie hij zich de naam en

de relatie die hij met haar heeft met geen mogelijkheid te binnen kan brengen. In de zesde droom is Rustenburg een journalist die wakker wordt op de dag dat hij de VUT ingaat. Zijn schoonmoeder komt met een regel van Vondel voor de dag, ‘Eeuwig gaat voor ogenblik’ en het is deze regel die de laatste Rustenburg zich uit een droom herinnert, dezelfde Rustenburg als die op het Griekse eiland.

Is dit nu de werkelijke Rustenburg, de Meesterdromer? Het lijkt er veel op, want in de zevende droom komen diverse elementen uit de vorige bij elkaar. Er zijn los daarvan ook andere overeenkomsten. Zo vertegenwoordigen de echtgenotes van Rustenburg een bepaald archetype, net als de Aleida's in *Een gouden beker.* Ook de bijfiguren uit de verschillende dromen vertonen gelijkenissen.

Ik heb met opzet wat meer van de verhaalinhoud samengevat, opdat duidelijk wordt hoezeer Kossmann met de overbekende ingrediënten toch in staat is voor een verrassend boek te zorgen. Voor een deel is deze novelle minder geslaagd dan *Een gouden beker* omdat Kossmann in dat boek de rol van de fantasie meer benadrukte: de decors waarin de alter ego's van de onderwijzer optraden roken echt naar bordkarton. De afstand tot het realisme was hierdoor groter. Sterker is *Drempel van ouderdom* weer door de keuze van de hoofdfiguur. Net als in *O roo, ...* een oude man, waardoor het verval en de dood die op de loer ligt, krachtiger met de rest van het verhaal worden verbonden.

Slordig melodrama

In alle onschuld (1984) is een familiedrama. De hoofdfiguur vab deze roman, Ferdinand Dinkgreef, is als het verhaal begint even oud als Rozendal aan het slot van *Geur der droefenis.* Eveneens weduwnaar, maar de dochter die bij hem in huis woont is een ‘echte’, geen stiefdochter. Dinkgreef wekt voor hetzelfde periodoekje als Rozendal ooit, het Woudrechts Weekblad, en woont ook in het gelijknamige stadje dat veel van Dordrecht wegheeft. Alle Kossmann-constanten zijn aanwezig en in deze roman zelfs in hun meest extreme vorm. Dinkgreef en zijn dochter hebben een incestueuze verhouding, waaruit een tweeling wordt geboren.

Tijdens de zwangerschap scheiden zich de wegen. Dinkgreef wordt nog een tijd verzorgd door een lesbische ex-collega, voor hij zijn baan kwijtraalt en aan een Odyssee begint die hem via Parijs en Rome naar Griekenland voert. Behalve een oude kunstbroeder ontmoet hij een stervende Duitser, een serie vrouwen en mannen van wie een deel de tegennatuurlijke liefde huldigt en het raakt hem allemaal weinig. Dinkgreefs dochter maakt eveneens kennis met een serie seksuele varianten, wanneer zij met haar kinde-

ren bij een SM-therapeute in huis woont.

illustratie: Fred Geven

Al is Dinkgreef geen oude man, toch slaat de dood toe: aan het slot voelt hij een scherpe pijn en is het alsof hij in een put valt. Het doek zakt over een melodrama dat even weinig overtuigend is als *Hoogmoed en dronkenschap* en veel minder uitgewerkt. Het bewust fragmentarische dat de novellen zo boeiend maakt doet bij *In alle onschuld* eerder denken aan slordigheid. Voor de goede orde: bovenstaande opmerkingen van mijn kant over het seksuele rariteitenkabinet waarmee de lezer wordt geconfronteerd komen niet voort uit morele bezwaren. Mij stoort dat Kossmann er zo weinig meet doet. Duidelijk is hier sprake van allerlei spiegelverhoudingen, maar zij verdubbelen het melodrama eerder dan dat zij er een tweede dimensie aan toevoegen. Hinderlijk is ook de kunstgreep die het relaas over Dinkgreef tweemaal onderbreekt: lange brieven van zijn dochter. Het feit dat die brieven hem pas veel later bereiken zorgt niet voor spanning, maar ontneemt bij voorbaat al deze mogelijkheid. Wat de literatuur betreft is de 'geknakte epicurist' Dinkgreef ook al een stuk minder interessant dan de citatenstrooiende voorgangers, om van de dochter nog maar te zwijgen.

In *Rampspoed. Novelle van een leraar* (1985) is Kossmann weer veel beter op dreef. Vergeleken met het vorige boek heeft het verhaal weinig om het lijf, maar om het verhaal gaat het in deze novelle ook niet. Hoofdpersoon Frank Hooiberg, docent Nederlands in ruste, is geen realistische figuur, maar een model. Met het gebrek aan identiteit bij dit personage hangt samen dat hij aan het begin van *Rampspoed* zijn naam niet meer weet en deze later slechts met grote moeite kan uitspreken. Een oudere figuur wiens identiteit begint te desintegreren, het thema dat ik bij Kossmann zo waardeer.

Niet alleen is Hooiberg nadrukkelijk 'bedacht', Kossmann manipuleert ook hevig met de relatie tussen de verteller en de lezer. Zeer vaak gebruikt hij de eerste persoon meervoud en legt hij uit wie hij met 'ons' of 'wij' bedoelt: zichzelf ('de verslaggever') of de lezer en de personages. Deze explicaties stellen de lezer nauwelijks op zijn gemak. Soms krijg je het onaangename gevoel dat er onverwacht sprake is van een 'wij', waar jij bent buitengesloten.

Hooiberg heeft zich in een weekendhuisje teruggetrokken voor het schrijven van een literaire autobiografie. Tegenover hem woont een oud-leerlinge en de schikgodinnen bepalen dat het Hooiberg is die haar tot vier keer toe een rampspoedige tijding moet brengen. Er ontwikkelt zich een spanningsveld tussen de brenger van het onheil en het slachtoffer van het noodlot, dat zich onontkoombaar Kossmanniaans

ontlaadt. Wanneer Hooiberg het naakte lichaam van zijn ex-leerlinge heeft gezien, leidt dit niet tot de gedroomde seksuele vereniging, maar tot een geweldige angst. Een wolk van angst waarin Hooiberg uit het gezicht van de lezer verdwijnt.

Hooiberg lijkt op de oude mannen in de vorige novellen, net als hij woordenmannen, die hun leven hebben vervangen door literatuur. Als hij in verwarring verkeert en zijn gedachter wil ordenen, zoekt hij een passend citaat uit de Nederlandse literaire canon. Het accent ligt hierbij vooral op de jaren dertig en hierdoor is *Rampspoed* meer dan een kar ikatuur van een bepaald type leraar. Het gaat om een

hele generatie literatoren. De generatie die in de tijd van Forum begon te lezen.

Het procédé van desintegratie heeft Kossmann in *Een gouden beker* en *Drempel van ouderdom* flamboyanter toegepast, de 'wij'-vorm wordt op de lange duur een beetje flauw en de opzettelijke paradoxen ('rouwlustig') die Kossmann door het verhaal heeft gestrooid gaan wat vervelen. Als geheel steekt *Rampspoed* door de avontuurlijke aanpak toch een stuk uit boven de romans, al is deze novelle iets minder op de centrale thematiek geconcentreerd dan de andere.

Problematische verteller

Het laatste boek dat ik bekijk, en ook de laatste novelle, is het vorig jaar verschenen *Slecht zicht.* Tot nu toe heb ik geen enkele maal Kossmanns fraaie beginzinnen geciteerd. Deze keer doe ik het wel:

> Alexander Kievoet, een man van veertig die met zichzelf geen raad weet in het Amsterdam van 1985. Ik zie hem niet voor me. Is hij kort, dikkig, vroeg kalend blond, rookt hij een pijp? Hij kan lang zijn, met krullend donker haar en sigaretten roken. Of niet roken. Ik weet dat hij verward, oppervlakkig van allerlei heeft gestudeerd, een diploma heeft gehaald voor bibliothecaris, in Utrecht, Rotterdam en Amsterdam, en nu leeft van een uitkering zonder te verlangen naar ooit nog een dagtaak. Gescheiden van een onzekere vrouw, hun zoon van veertien is onzeker.

Op Kievoets tante - een gegoede dame van vijfenzestig - kan de verteller wat beter zicht krijgen (hoewel hij haar eerst dik en vervolgens slank noemt), evenals op een ander familielid: de gepensioneerde toneelcriticus Theo Kievoet. Met de onzekere ex-vrouw en het zoontje heeft de verteller ook weinig moeite. Het lijkt er veel op dat *Slecht zicht* Kossmanns zoveelste familiedrama zal worden. De relaties tussen genoemde personages spelen een belangrijke rol in het boek, de catalogus van seksuele varianten is weer geopend en ook Griekenland speelt weer een cruciale rol in het verhaal. Met enig voorbehoud zou je kunnen zeggen dat deze novelle een 'remake' van *In alle onschuld* is, met een hoofdfiguur die langzamerhand verdwijnt.

Dat *Slecht zicht* niet zo'n remake is geworden, kunnen we al een beetje zien aan de beginzin, aan het probleem dat de verteller zich zich het uiterlijk van Kievoet niet kan voorstellen. Vervolgens blijkt hoe de verteller kiest voor de fantasie en niet voor het realisme: heel duidelijk in het geval van de oude toneelcriticus die na zijn dood nog aanwezig is bij zijn verwanten en als geest probeert invloed op hun leven uit te oefenen. Niet onbegrijpelijk dat deze geest zijn nabestaanden bekijkt alsof zij zich op een toneel bevinden. De functie van de literatuur als vervanging van reeële ervaringen is niet nieuw in *Slecht zicht*, wel de pregnante manier waarop Kossmann deze houding formuleert. 'Het leek hem even dat hij zijn ervaringen had ontstolen aan literatuur en dat ook die literatuur ontlening en huichelarij moest zijn.'

Ik beschouw deze opmerking over het personage Alexander Kievoet als een postmodernistische, poëticale opmerking over Kossmanns novellen. Omdat het verhaalgegeven van *Slecht zicht* nogal verwant is aan dat van de romans zien we des

te scherper hoe Kossmann de techniek van zijn novellen hanteert. Door die techniek wordt dit laatste boek geen melodrama. Ondanks het feit dat Kievoets mislukking al in de eerste regels is aangegeven, verzandt *Slecht zicht* niet in naturalistische beschrijvingen van diens ellende. Terwijl er aanleidingen genoeg zijn, al was het alleen al Kievoets alcoholisme. De dood van Kievoet - voor een filmcamera op een Grieks eiland - is evenmin melodramatisch. Hoe het een en ander er precies uit ziet komen we niet te weten. Tot het eind van *Slecht zicht* weigert de verteller Kievoet in beeld te laten komen. We nemen hem slechts indirect waar, via andere personages.

Balans van acht teksten

Als ik een totale balans zou opmaken van het fictionele proza dat Alfred Kossmann het afgelopen decennium voor het eerst publiceerde (er verschenen ook herdrukken van verhalen en reis-essays) gaat het om drie fraaie novellen, twee redelijk geslaagde (*O, roos...* en *Rampspoed*), plus twee zwakke romans en één - *Geur der droefenis* - die binnen het genre van de de burgerlijk-realistische familieroman zeker de moeite waard is, maar toch te traditioneel van benadering om met de novellen vergeleken te kunnen worden.

Omdat ik Kossmanns recente werk niet puur formalistisch wil bekijken wil ik een paar opmerkingen maken op de ‘vision du monde’ in zijn romans. Die stoort mij namelijk enigszins. Eén voorbeeld, uit *In alle onschuld.* Als de dochter van Dinkgreef merkt dat zij zwanger is van haar vader, vertrekt zij voor enige tijd naar een Belgische kustplaats en in het pension waar zij logeert ontmoet zij behalve de reeds genoemde SM-therapeute een Vlaamse marxist, Camille. Deze figuur is een karikatuur van de Nederlandse essayist Cyrille Offermans. Nu gaat het mij er niet om dat ik Offermans tegen Kossmann in bescherming wil nemen - de essayist heeft zichzelf in De Groene Amsterdammer vrij adequaat verdedigt. Ik val over de oppervlakkige en slordige manier waarop Kossmann in zijn meer realistische werk dit tyoe karikaturen neerzet. De Camille-figuur is een contactgestoorde idioot die slechts een handjevol niet nader omschreven meer als onleesbaar betitelde auteurs de moeite waard vindt en voor de rest wat doorzevert over kapitalisme, taal en macht.

Ik heb er geen enkel bezwaar tegen wanneer Kossmann zich tegen de materialistische traditie in de Nederlandse literatuurkritiek - waartoe Offermans behoort - afzet en ook niet wanneer hij daarvoor de vorm van fictie kiest. Ik kan er alleen niet tegen als Kossmann een discussie negeert en zich niet verdiept in de standpunten van zijn tegenstanders. Dat geldt ook voor ontwikkelingen in het feminisme. Alle vrouwelijk personages die in zijn romans in meer of mindere mate voor hun zelfstandigheid opkomen doen dit op de meest stompzinnige manier die denkbaar is. De climax vormt de BOM-moeder in *Hoogmoed en*

dronkenschap. Terwijl juist fictie de mogelijkheid biedt om de contradicties in bepaalde maatschappelijke opvattingen te laten zien, zodat de lezer zelf uit het een en ander zijn conclusies kan trekken, kiest Kossmann in zijn romans voor de directe methode van goedkope en reactionaire columnistiek. De lezer krijgt een afgeronde mening voorgeschoteld, meer niet. Liet Kossmann het maar bij deze oppervlakkige feminisme-kritiek. Maar ook de vrouwen die niet door de Kossmann onwelvallige tijdgeest zijn aangetast komen er in de romans bekaaid af. Hysterische huisvrouwen, verveelde kindvrouwtjes en niet al te snuggere, op seks beluste 'femmes fatales', dat is ongeveer de vrouwelijk bevolking in *Geur der droefenis*, *Hoogmoed en dronkenschap* en *In alle onschuld.* Terwijl daarentegen de mannelijke personages - op Camille na en enige jongeren uit de tachtiger jaren - met aandacht worden neergezet. In de novellen storen dit soort elementen niet omdat het daar om personages gaat die modellen, spiegelingen, schimmen of constructies zijn, in een omgeving vol citaten en verwijzingen, die elke illusie omtrent realisme bij de lezer wegneemt. Overigens zal ook een uiterst oppervlakkige en onwelwillende lezer van de novellen daar weinig bezwaren tegen de vrouwenfiguren kunnen maken. Om een voorbeeld te geven uit de twee novellen die ik relatief minder waardeer, - *O roos,* ... en *Rampspoed* - zowel de huisgenote van Holting als de ex-leerlinge van Hooiberg storen niet. Ze worden met zorg en aandacht beschreven. omdat ze geen realistische vrouwenfiguren zijn, maar functies. Functies van de hoofdpersoon, van het centrale thema.

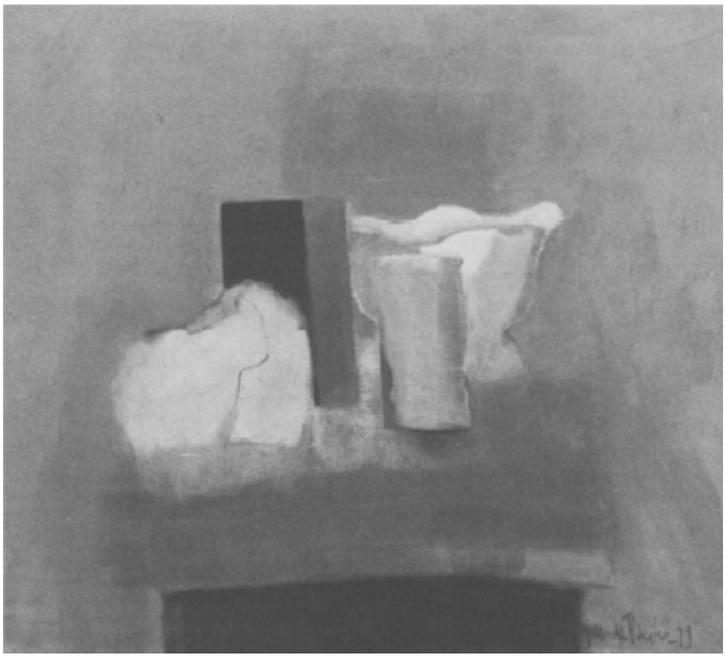
Na deze wat negatieve uitwijding heb ik er ten slotte behoefte aan om nog eens te benadrukken waarom ik *Een gouden beker*, *Drempel van ouderdom* en *Slecht zicht* zo bijzonder geslaagd vind. In hun desintegratie van de held en het problematiseren van het vertelproces doen ze me denken aan één van de meest indrukwekkende kunstwerken van de laatste jaren die ik ken: Alain Renais' film *Providence* (1977). John Gielgud speelt daarin een doodzieke, oude schrijver die aan allerlei fysiek ongemak lijdt - met name een moeizame stoelgang - en de aandacht van zijn dagelijkse ellende probeert af te leiden door bedenksels. Hij projecteert een sardonische fantasie op zijn keurige en brave kinderen, waardoor zij in zijn verbeelding tot de meest afschuwelijke dingen in staat zijn. Extra boeiend is dat de oude verteller zichzelf niet altijd in de hand kan houden, waardoor hij soms vergeet om het decor aan te passen of voor dialogen van zijn creaties naar routineuze en daarom verkeerd gekozen clichés grijpt.

De drie novellen zouden opnieuw gebundeld moeten worden in één deel, want het is uiterst tragisch als ze uit het gezicht zouden verdwijnen. Naar analogie van een oudere bundeling, *Studies in paniek*, zou ik het resultaat *Studies in desintegratie* willen noemen. Dat zou een reactie zijn op de criticus Tom van Deel die zich vorig jaar[2] heeft afgevraagd waarom Alfred Kossmann tot de 'verontachtzaamde' oudere auteurs behoort. Volgens mij komt dit door het feit dat de schrijver zo veelzijdig is: reis-essays, familieromans en postmodernistische novellen; zoiets creëert bij het publiek een nogal diffuus imago. Als Kossmann zich zou concentreren op zijn novellen en als de uitgever hem in het herdrukbeleid hierbij enigszins behulpzaam kon zijn, zou het beeld wat concreter kunnen worden. Namelijk dat van een oudere schrijver die het spel van de literatuur beheerst op een manier waarvan heel wat jongere 'Revisors' nog veel kunnen leren.

Moge het bovenstaande bijdragen aan zo'n correctie.

Eindnoten:

1. Herdrukt in: *De vrijheid, de leegte de dood.* Amsterdam 1981
2. Tom van Deel, ‘De verontachtzaamden’. In: *Het literaire klimaat 1970-1985.* Amsterdam 1986



illustratie: Guus de Ruiter

Alfred Kossmann
Fragmenten van een jaar

Een morsige wijnkroeg aan de kade van Aigina. De dronken eigenaar, die mij zojuist op de mond had gezoend, kirde terwijl hij op een gasstel hompen vis voor ons bakte. Wij waren een gezelschap dat zich vrolijk wilde voelen. Een Griekse dichteres van formidabele lach en sombere poëzie. Een Amerikaans vertalersechtpaar dat voor de duizendste keer uit het Grieks in het Engels had overgebracht hoe de eeuwige Griekse zon straalde over de eeuwige Griekse antiquiteiten. Wat een vak. Een lange atletische man, Amerikaan van nationaliteit, die geboren was in een Albanees dorp op Sicilië, leraar Engels was in Tokio en zojuist een Albanees-Italiaanse tante had bezocht. Een arbeidersechtpaar uit Berlijn. Luide conversatie, in vele talen, en aan het tafeltje naast ons zong een Griek. De toeristen van de kade keken naar binnen en benijdden ons huiverend.

Ik zat daar stil-gemoedelijk, met zo'n geest die heel anders samengesteld schijnt en werkt en oordeelt als die van verreweg de meeste andere Stervers, en hield mij bezig met mijn wel altijd gevoelde en dikwijls gepeilde, maar nog nooit geheel doorgronde Achterwezendheid.

De ochtend lang had ik zitten lezen in *Zelfportret* van Willem Kloos, en tijdens die woeste lunch verlangde ik ernaar om de lektuur voort te zetten. Om half drie dronken wij ons laatste glas wijn, aten wij ons laatste brok vis, en wandelden naar ons huisje in het dorp. Een wandeling van vergezichten, een kerkplein, bloemen, krekels, die ik gretig vergat toen ik, met mijn rug naar het raam, ging zitten luisteren naar mijn muziek van die dag, het gekeuvel van de oude Kloos.

Met instemming las ik: ‘En ik houd dan ook maar meestal als ik naar anderen luister en heel aandachtig op elk hunner woorden let tenminste, als de zaak geen bijzondere persoonlijke betekenis voor mij heeft, mijn mond, omdat mijn alles kalm-aanhorend en fijn-overwegend Binnenste mij veelal onmiddellijk in 't geheugen terugroept, dat alles, wat nu gezegd wordt, in vroegere tijd ook wel eens door mij is gemeend, maar dat ik sinds lang weer verder ben gekomen, daar mijn Psyche altijd peinzende denkt.’ Zo had ik in die wijnkroeg gezeten en mijn mond gehouden. Van nature en opvoeding een praatvaar, zwaar, pompeus, die als hij geen gezelschap heeft met gebaren en al tegen een lege stoel zit te oreren, had ik de maaltijd vrijwel zwijgend doorstaan, in uitstekend humeur, weinig drinkend, en mij de man gevoeld die Kloos, op mijn leeftijd nu, in het jaar van mijn geboorte, geweest moet zijn, een dunne slungel, bibberig en heel oud.

Hoe kon ik mij vereenzelvigen met die man? In de saaie Regentesselaan in Den Haag sleet hij mijmerend zijn dagen, veelal zwijgend, en al was hij volgens eigen zeggen een bijzondere observator, er is nauwelijks een observatie in zijn geschriften te vinden. Hij péinsde over observaties. Hoe kon ik mij met hem vereenzelvigen tijdens mijn lektuur en in de uren van wijn, vis en vrolijkheid van vermoeide mensen? Er was zo fel licht op het eiland waar ik woonde. Hij schreef, in zijn late jaren, of het altijd schemerde, slecht, hakkelend, hij loog lelijk, zonder fantasie, hij was niet in staat om over mensen die hij had ontmoet veel verstandigs te zeggen, hij had het uitsluitend over zichzelf. Maar *Zelfportret*, door Harry G.M. Prick meeslepend samengesteld en geannoteerd, heb ik met lacherige liefde gelezen. Waarom?

Willem Kloos probeerde onder woorden te brengen wat voor hem wezenlijk was. Hij schreef over de mysterievolle Macht, die ik in meer kinderlijke dagen wel eens gauw-weg mijn ‘ik’ noemde, en die ik altijd diep-in bleef voelen, omdat zij mij telkens plotseling Kracht ook in mijn moeilijkste aangelegenheden geven wou, doch die ik thans als de Boven-bewuste inwezendheid van alles, achter alles beschouw, indien niet dat Over-natuurlijke, herhaal ik, of hoe zal men 't anders noemen? mij gedwongen had stand te houden, of juister nog, om voort te worstelen op de aan mijn diepst-Binnenste voorgeschreven weg.

Een macht die Kloos in meer kinderlijke dagen wel eens gauw-weg zijn ‘ik’ noemde. ‘Ik ben een God in 't diepste van mijn gedachten’ dichtte hij, onvergetelijk, in die meer kinderlijke dagen, en wat toen trots inzicht was werd nederig inzicht.

Het is een merkwaardig soort nederigheid, want men moet uitverkoren zijn om die mysterievolle Macht, die Kracht, die Boven-bewuste inwezendheid van alles, dat Over-natuurlijke te ervaren. ‘Wen du nicht verlässest, Genius, / Nicht der Regen, nicht der Sturm / Haucht ihm Schauer übers Herz,’ dichtte Goethe in 1772, en de jonge man, tijdens een vreselijk onweer in een postkoets van Darmstadt naar Frankfurt reizend, had een vertrouwen dat mij verwant lijkt aan Kloos' zelfvertrouwen. Al slaat de bliksem in, al breekt de waanzin uit, men meent bestuurd te worden, door zijn Genius of door zijn Boven-bewuste inwezendheid. Het is heel mooi.

Kloos achtte zichzelf niet een belangwekkend man. Van belang was niet hijzelf als ‘ik’, van belang was het ‘Overnatuurlijke’ dat hem dwong om ‘voort te worstelen op de aan mijn diepst Binnenste voorgeschreven weg’.

Maar hij liet blijkbaar zijn ‘Achterwezendheid’ naar believen mijmeren, zonder haar te controleren. Zij mocht liegen en de gemeenste en onnozelste dingen vertellen over

mensen met wie hij ruzie had gekregen. Zij mocht in alle bescheidenheid verkondigen dat hij de Daad van Tachtig met eigen handen en alleen had verricht. Zij was al lang vergeten dat de dichter indertijd in een krankzinnigengesticht was opgenomen. Van dronkenschap, razernij wist zij wel iets maar zij had hem nu eenmaal uit de klauwen van Frederik van Eeden gered en hem in voorname rust in zijn werkkamer geplaatst om haar instrument te worden. En daar mompelde en mopperde zij dan, over de akelige stiefmoeder, de absurde kindertijd, en vooral over het diepe inzicht, de feilloze kritische geest, de ingoede en goudeerlijke persoonlijkheid van Willem Kloos.

Het lijkt wel zeker dat Kloos zijn kindertijd en zijn jongenstijd heeft doorgebracht in een alleronaangenaamst huishouden. Pas op z'n achttiende kwam hij te weten dat het nare mens dat hij 'moeder' moest noemen zijn stiefmoeder was. Zij had hem gekoeioneerd. Geen tien woorden mocht hij zeggen of hij werd afgesnauwd. Hij kreeg te weinig te eten. Hij stond halve dagen in de hoek. De rest van de tijd zat hij doodstil aan de huistafel te lezen en zijn schoolwerk te maken. Ongelooflijk vervelend.

Zo werd hij voorgoed zwijgzaam. Ook in zijn studententijd (hij werd kandidaat oude talen) zweeg hij, altijd nijver werkend. Ondanks miskenning en belediging wist hij 'De nieuwe gids' op te richten en de vaderlandse letterkunde te redden. Het was de mysterieuze Kracht die hem ertoe in staat stelde.

Kloos, zo'n prachtige dichter en criticus, was op z'n veertigste aan het eind van zijn loopbaan en leefde tot z'n achtenzeventigste. Hij betreurde het dat zijn vroege gedichten zoveel hoger werden geacht dan zijn late. En vertrouwde op de Macht die hem dreef. Zoals hij vroeger had gewerkt werkte hij nu: in één zitting schreef hij zijn sonnetten en zijn kritieken.

Hij schreef: 'Het volgende is een feit: ik merk, dat ik verzen kan gaan schrijven, want dat ik er in de zuivere stemmig voor ben, zodra ik in het gedeelte van mijn linkerarm, dat van de elleboog naar beneden, dus tot aan de pols gaat, een andere als de gewone bloedstroming vlak onder de huid bespeur, die enigermate de indruk op mij maakt, alsof de aderen daar een beetje meer gespannen werden, doordat het bloed er tegen aan gaat drukken in zijn drang om een klein beetje sneller te gaan dan het gewoon is te doen.'

Zelfbedrog, zelfbeklag, zelfoverschatting. Een hopeloos egocentrisch man. Een onuitstaanbaar heerschap. Ik houd oprecht van Willem Kloos.

Hij was gek. In 1927 verscheen een boek van J. Huizinga, *Leven en werk van Jan Veth.* Kloos was achter in de zestig en voelde zich geroepen mee te delen 'wat er vijfendertig jaar geleden tussen mij en Veth is voorgevallen': 'En daarom zij het mij vergund, om door de noodzaak der Waarheid, zoals ik deze zelf weet, gedwongen, dit niet zeer verkwikkelijke zaakje in het licht te stellen, niet gelijk de Heer Huizinga dat moet doen, uit de tweede hand, maar zoals het wezenlijk in elkaar zit, want ik heb het zelf beleefd.' Er volgt een verhaal van niets, over een meisje dat bij het echtpaar Veth in Bussum logeerde en dat Kloos had geschreven hoe onheus zij zich behandeld vond. Kloos: 'Doch na een poosje psychisch nadenken zei ik tenslotte tot mijzelf: als ik maar een half uurtje of een drie kwartier met de gentleman Jan Veth dit zonderlinge raadsel op vriendelijke wijze en vreedzaam bespreek, komt alles natuurlijk wel weer in orde tussen hem en de jongedame, die blijkbaar hulp van mij verwacht.'

Dat lukte niet. Kloos, van Amsterdam naar Bussum gereisd, trof Veth aan terwijl hij bezig was zijn logée uit te schelden. Hij ging terug: 'En zo moet ik bekennen, dat

ik met een soort psychische malaise over wat ik die middag gezien had van de mensen, op mijn Amsterdamse kamer terugkwam, waar ik dadelijk neerviel in een stoel.'

Na een paar uur overwegen besloot hij naar bed te gaan: 'Doch de slaap kon ik niet goed vatten, ik lag maar aldoor te soezen, totdat ik eindelijk midden in de nacht op eens klaar wekker geworden uit een halve sluimering een behoefte voelde, om op te staan en een vers te voltooien, waarvan de twee eerste regels op eens waren komen zoemen in mijn hoofd als een bij. En dus stapte ik op de vloer en stak mijn lamp aan - het zal drie of vier uur 's nachts zijn geweest en de rest van het vers kwam toen vanzelf, waarin ik het gebeurde en gezien beschreef of liever waarin de geheimzinnige Boven- en Binnenmacht, die ik bij alles wat ikschrijf, in mijn diepste wezen voel bezig zijn en hoor werken, het treurige geval voor mij onder woorden bracht.'

Ik las in mijn huisje in een straatje van het stadje Aigina, het was lawaaiig en er was heel veel licht, over de gebeurtenissen van bijna een eeuw geleden in Amsterdam en Bussum en bewonderde Kloos omdat hij voor fenomenen, die ik achteloos en ironisch inspiratie of intuïtie noem of zelfs denigrerend: flair, telkens nieuwe termen zocht en ze bovendien in en buiten zijn wezen probeerde te lokaliseren. Ik volgde hem graag in zijn beschouwingen, hoofdschuddend, dacht aan interviews met zakenlieden die door intuïtie geleid nieuwe markten opzochten en failliet gingen en aan Arthur Koestlers boek *The Sleepwalkers* waarin wordt verteld hoe alle grote ontdekkingen dank zij misverstanden, vergissingen zijn gedaan. Achteloos, geërgerd door de verdomde jongens die op motorfietsen langs mijn raam gierden sloeg ik een boek op van de filosoof Frits Staal, *Over zin en onzin in filosofie, religie en wetenschap.* Ik was, evident, bestuurd. Het boek is ingeleid door Harry Mulisch. Ik las

'Van slaapwandelaars wordt gezegd dat men ze niet wakker mag maken, want dan vallen ze van de dakgoot; men moet ze rustig terug laten keren in hun bed. Het is deze somnambule zekerheid, die elke creatieve levensloop kenmerkt - niet alleen in de kunst, ook in de wetenschap en de filosofie.'

Boven- en Binnenmacht! De slaapwandelaar Willem Kloos dichtte in de dakgoot met somnambule zekerheid dit sonnet:

O goede niet, o slchte niet, half vloekje
En zeegningtje half tevens, dat maar dunnend
Met elk jaar meer gaat; zeg, ik vraag je, zoek je
Niet naar 't echt mens-zijn, elk d'aêr 't zijne gunnend?

O Veth, gij zijt een slim, zelfstandig broekje
Zelfstandig zo ver gij zelf staan meent kunnen,
En slim zo ver gij denkt dat gij een hoekje
Vondt waar ge u-zelf heimelijk kondt beschunnen

Gij weet het wel dat plekje in 't Bussums tuintje
Voor uw prieel, waar gij met huichlend woeden
Aanvallen kwaamt een vrouw, om wat wiswasjes

Van weet ik wat? dat zij geen kopjes wassen
Of zó iets doen wou, o verbrok'lend puintje
Van wat 'k eens dacht te zijn een groot trots goede.

* * *

Gewoon slapen. De dag is verlopen zoals je wenste dat de dag zou verlopen, het is één uur geworden en je gaat naar bed. Morgen weer een dag. Je weet wat je dan te doen hebt en je hebt zin om het te doen. Aan een brief die je 's ochtends hebt ontvangen denk je nog even met plezier en je valt in slaap. Over acht uur wil je wakker worden en je hoopt je dan vermakelijke droomavonturen te zullen herinneren. Om uitgerust en goed gestemd bij het ontbijt over te vertellen.

Je wordt wakker, ziet dat het buiten donker is, kijkt op je horloge: vijf uur. Zo snel mogelijk draai je je op je andere zij, de ogen dicht, je ademt langzaam alsof je nog aan het slapen bent, je verzint een ontspannende droom, van wandelen bijvoorbeeld, en iedere seconde die verstrijkt besef je pijnlijker dat het uit is met slapen, dat het erop zit, dat je het op je buik kunt schrijven.

Wat nu? 's Zomers sluip je wel eens je slaapkamer uit en gaat in de werkkamer zitten lezen. Zo maak je het ochtendgloren mee, je hoort de vogels zingen en de eerste tram voorbijgaan. Voor een enkele keer heel aardig. Maar wanneer je arbeid bestaat uit lezen en schrijven is het onzinnig om zo vroeg te beginnen met lezen en schrijven. En erg fris ben je per slot niet na die paar uur slaap.

's Winters blijf je zeker in je bed. Het huis is te koud en te donker, buiten niets om naar te kijken en te luisteren. Wat zou je? Eigenlijk lig je vrij behaaglijk en zonder lichamelijke behoeften.

Denken dan maar, aan iets plezierigs, liefst uit een veilig verleden, in de hoop dat je daarbij zo niet inslaapt dan toch wegsoest. Je probeert van een kinderherinnering een droom te maken, je probeert herinneringen aan avonden in gezelschap van een al lang gestorven vriend, het mislukt. Je probeert je te verheugen op iets plezierigs in de toekomst, een feest, een boek dat je graag wilt lezen, het mislukt.

Er komt een soort helderheid in je waar je niet van houdt en die niet helemaal de helderheid is van waken. Een helderheid van leegte, van gedachteloosheid, en die leegte laat zich vullen, zonder dat je er veel aan kan doen, met verfoeilijke overpeinzingen.

Je wordt bang. Je beseft dat je leven een ramp is geweest, voor anderen en voor jezelf en dat je een spoor van vernieling hebt achtergelaten. Alles totaal bedorven. Het werk dat je onder handen hebt is een miskleun. Geen enkel uitzicht op welk geluk dan ook. Een voorbeeldig falen.

‘Dat nieuwe boek een miskleun?’ vraagt de een. ‘En wat vind je van dat boek van tien jaar geleden?’

‘Een miskleun,’ antwoordt het in je.

‘Zie je wel,’ zegt de een, ‘dat boek was op zijn manier geslaagd en dat weet je. Het is je vermoeienis die alles in verleden en heden en toekomst zo onuitstaanbaar grauw en goor maakt.’

Je bent, draaiend op je andere zij, het eens met de bemoedigende stem maar helpen doet het gesprek je niet, de slaap komt niet terug.

Ineens herinner je je een telefoongesprek van een week geleden, en je beseft dat je iemand iets onzinnigs hebt gezegd. Hoeveel onzinnigs heb je niet in je leven gezegd? Toen dit, toen dat. Twee weken geleden had je mensen te eten met wie je het goed kon vinden en nu weet je dat je als een zot hebt gekakeld, de juiste vragen niet hebt gesteld, je verschrikkelijk hebt misdragen, ongeïnteresseerd, onvriendschappelijk.

Je komt tot de conclusie, onontkoombaar, dat je er het beste aan doet je geheel terug te trekken, niet meer te praten, niet meer te schrijven, vergeten te worden. En zodra je dat hebt gedaan denk je dat je het wel redt tot aan je AOW, en dan zien we verder. Tussendoor, vanzelfsprekend, denk je aan de dood waar we zo bang voor zijn en zo naar verlangen.

Het wordt dag. Er is licht te zien buiten, de wekker loopt af, je kunt opstaan zonder je vrouw te kwetsen. Je bent moe en in een uitstekend humeur. Geen vuiltje aan de lucht. Een gerespecteerde ouder wordende man begint aan een zinvolle dag.

Shit.

Een vrouw die in een depressie leefde zei: ‘Dromen zijn mijn therapie. Ik sleep me door de dag, droevig en suf, doe niets, en dan ga ik naar bed en droom. Wat ik allemaal verzin! Ik zing in een koor dat de hele wereld afreist. Ik voer diepzinnige gesprekken in alle talen. Ik zit te kijken naar de prachtigste landschappen. En als ik thuis ben, in een heel wat mooier huis dan het mijne, maak ik schilderijen die ik van penseelstreek tot penseelstreek voor me zie. En dan word ik wakker en denk: Ik ben niet zo droevig en suf als ik overdag veronderstel, in mijn dromen ben ik mezelf.’

Ik antwoordde: ‘Mij gaat het bijna eender. Overdag loop ik slecht en ik kom soms weken lang mijn flat niet uit. Maar 's nachts! Je moest eens weten door wat voor fantastische steden ik wandel en zeker eens in de veertien dagen maak ik een lange bergtocht in het Zwarte Woud, langs bruisende beken. Overdag ben ik bang voor vrouwen. 's Nachts flirt ik sierlijk en met zwoel, soepel succes. Denk maar niet dat ik als Heinrich Heine wenend wakker word. Wanneer ik stijf strompelend opsta ben ik nog steeds die charmante wandelaar.’

Zo praatten wij, op een ochtend, en toen ik aan het eind van de dag naar bed ging overwoog ik of ik ons gesprek kon gebruiken. Geen psychologie, geen filosofie, geen poëzie. Al had ons gedroom iets kinderachtigs, we werden er sterker van, en daar kwam het op aan. Een pleidooi voor de droom, dat moest ik zonder aarzeling schrijven.

Zo peinsde ik, tevreden, want het is goed inslapen wanneer je weet wat je de volgende dag van plan bent. Ik bedacht de eerste alinea van mijn stuk, memoreerde het zorgvuldig en sliep in.

Al spoedig bevond ik mij in een tehuis dat nogal middeleeuws van bouw was en waarin het bevel-Duits werd gesproken dat ik mij zo goed van de oorlog herinner. Ik liep er rond, als de wandelaar die ik in mijn dromen zo graag ben.

Het was een slechte wandeling. Ik zag depressieve vrouwen in bed, verslonsd, in lange gore nachthemden, die zich verzetten tegen vrouwen in uniform, over hen heen gebogen, hen dwingend om op te staan, met Duits gesnauw en licht geweld.

Ik haastte mij om te ontwaken, vlak voor de droom een nachtmerrie werd, en was geamuseerd. Dat kwam er nu van mijn overpeinzingen: angst, medelijden en nare herinneringen.

Ik controleerde of ik het te warm had, om te voorkomen dat ik de komende zeven uren van de nacht bereden zou worden. Nee, ik had het koud, stond op om een raam te sluiten, dronk een glas water, ging weer naar bed en hoopte zó te dromen dat ik mijn stuk de volgende ochtend in alle oprechtheid kon componeren.

Al gauw lag ik in een dwangbuis, zoals eens, lang geleden, en vond dat ook nu redelijk omdat ik volgens mijn droom de laatste dagen als een gek te keer was gegaan.

Ik had het gelukkig koud genoeg om mij te wekken en peinsde over herinneringen, over een verhaal dat ik die dag had gehoord en over reclame voor yoghurt die ik op de televisie had gezien. Door die elementen was mijn droom geïnspireerd. Reclame voor yoghurt? Dat droomde ik waarschijnlijk.

Zou een slaappil helpen, of een glas cognac? Er was geen cognac in huis en de slaappil zou mij ervan weerhouden om vroeg op te staan en mijn pleidooi te schrijven.

Wat te doen? Wakker blijven was het enige. Wilde ik de volgende morgen in volle gemoedsrust en eerlijke dankbaarheid over de versterkende schoonheid van dromen berichten, dan moest ik wakker blijven.

Shit.

‘Wat is voor jou de zin van het leven?’ vroeg de man achter de tafel.

Ik droomde wat ik vele jaren geleden had gedroomd, zo ongeveer, en ik had die droom opgeschreven, zo ongeveer, als een verhaaltje. Ik wist nu, al dromend, niet of ik bezig was aan een nachtmerrie van plagiaat. Droomde ik mijn eigen stukje?

Ik zat, in die twee dromen en in het stukje, vóór de tafel en het was mijn opdracht om als vrijdenker te antwoorden. Links van mij zat een roomse man, rechts van mij een calvinistisch meisje. Verderop, links en rechts van mij, wisten een werkgever, een kunstenaar, een communist, een islamiet, een huisvrouw wat zij zouden antwoorden.

Volgens dat oude stukje en de droom die er aanleiding toe was, brak het zweet mij uit. In mijn droom van nu zweette ik duidelijk, ik had een deken te veel over mij heen. God dienen en Gods schepselen helpen, dat zeiden de gelovigen. De werkgever zag het herstellen van de werkgelegenheid als zijn opdracht. De communist was geboren om voor vrijheid, vrede en recht te zorgen. De kunstenaar arbeidde aan de menselijke ervaring. De huisvrouw kwam voor haar zusters op.

Zo ongeveer had ik het verteld, in dat stukje, als veel te exacte vertaling van een droom die ik nu heel vaag had herdroomd.

En ik? Volgens dat stukje had ik mij voorbereid maar toen de vraag aan mij werd gesteld, door een heldere, integere stem, was ik mijn antwoord vergeten. De zin van

het leven? Had het leven dan zin? Moest het leven zin hebben? Werd ik geacht te zeggen dat het leven géén zin had?

In het stukje staat: ‘Dat klinkt somber, en ik was niet somber.’

Tijdens die eerste droom en tijdens het schrijven van het stukje was ik dus niet somber. Nu helaas was ik zéér somber, weerzinwekkend somber, en alleen dromend wist ik in geluk te ontsnappen. De herhaalde droom, een grappige gebeurtenis, was zo'n ontsnapping, en ik was dus niet somber.

Indien ik zei dat het leven geen zin had, hoe moest ik verder gaan? Beweren dat je erop los moet leven, naar eigen goeddunken? Prediker en Heinrich Heine citeren die gezegd hebben dat het beter ware nooit geboren te zijn? *Moeder, waarom leven wij?* zeggen? Niemand in het gezelschap zou de naam Lode Zielens kennen en weten dat *Moeder, waarom leven wij?* de titel is van een socialistische Vlaamse roman van vijftig jaar geleden.

‘De zin van het leven?’

‘Ja,’ zei de discussieleider, ‘dat is de vraag. Wat is voor jou de zin van het leven?’

Ik moest zeggen dat het leven totaal geen zin had en faalde. Op m'n vijftiende zei ik het met groot gemak, agressief, en een halve eeuw later verloochende ik de vijftienjarige niet. Het vervelende was dat ik in die halve eeuw nogal wat had beleefd. Dat spoor van vernieling had ik achtergelaten. Vriendschap en liefde. Ervaringen van verrukking en gruwel. Inzicht en hallucinatie. Kennis en onverstand. Ik betreurde niets, ik verloochende niets. Ik stond dapper achter mijn lafheden. Ik was gehecht aan mijn vergissingen en wandaden. Het was zonde en jammer dat ik ooit zou sterven, zoals het zonde en jammer was voor iedereen. Over het ‘twijfelachtige geschenk van het leven’ had de oude Thomas Mann geschreven, en in zijn jeugd over het ‘grote geschenk van het leven’. In mijn droom wist ik, dit keer en waarschijnlijk de vorige keer, dat ik afdwaalde maar of ik Thomas Mann in mijn dromen citeer weet ik niet.

‘De zin van het leven,’ zei ik.

Mijn woorden, meende ik, hadden niet veel meer geluid dan de sigarettenrook die ik uitblies.

‘Ja’’ zei de discussieleider enigszins wrevelig.

‘Ik weet niet hoe het komt,’ zei ik, en hoewel ik wist dat ik sprak hoorde ik mijn woorden niet. ‘Wanneer ik zeg dat het leven volgens mij geen zin heeft, word ik verkeerd begrepen.’

‘Je drukt je volkomen helder uit,’ zei de discussieleider, ‘ik stel de vraag nu aan je buurvrouw.’

‘Nog een ogenblik,’ zei ik haastig. ‘Het is een goede vraag. Ik kan er geen antwoord op geven. Een vraag waarop je

antwoord kunt geven is verkeerd gesteld.'

illustratie: Geertje Staring, STILL

Droom je zoiets? De vraag is goed gesteld.

* * *

Een namiddag. Ik zat te lezen, begreep een zin niet, keek uit het raam om na te denken en zag de vitrage langzaam in de tocht bewegen. Het was voorjaar aan het worden. De lichte dans van het gordijn deed mij denken aan de eigenaardigste titel voor een bestseller, *Opwaaiende zomerjurken*, maar ik was niet vermaakt, ik zonk terug in de tijd. Veertien jaar geleden lag ik verfomfaaid in de afdelig 'intensive care' van een ziekenhuis. Mijn leven was gered, ik kon het stellen zonder beademingsmachine en infusen, ik zou verhuizen naar een afdeling van genezende patiënten. Het nieuwe bed was naast het bed gereden waarvan ik afscheid moest nemen. Hoe zou ik erin komen? Ik kon mij niet bewegen. De verpleegsters sjorden aan me, ik giechelde om hun onhandigheid en zij vroegen hulp aan een jonge arts. Die tilde mij, een grote man, als een kind op en legde mij in het frisse bed.

Afscheid. Ik heb nooit geweten hoe de afdeling 'intensive care' eruit zag en hoe de zusters heetten die mij verpleegden. Maar ik nam afscheid met het sentiment dat bij afscheid hoort. Zelfs van een walgelijk Duits werkkamp heb ik in 1945 met sentiment afscheid genomen. Wij zijn honden van Pavlov, althans ik ben het.

Mijn nieuwe bed werd naar een kamer gereden aan de voorkant van het ziekenhuis. Er stond nog een ander bed, met een man erin die een vlot gesprek begon. Wat hij had - een voetbalknie - wat ik had, waar hij woonde, waar ik woonde. Mijn stem had ik nauwelijks terug, na zoveel zwijgen aan de machine, en ik hoorde mijzelf zeggen: 'Ik woon in de Jordaan,' wat juist was, 'aan de Looiersgracht,' wat niet juist was. Het deed er niet toe wat ik beweerde, dat was zeker, maar het beklemde mij dat ik een verkeerd antwoord gaf zonder te weten wat het goede antwoord moest zijn.

Ik lag, bewegingloos, behaaglijk, in dat zachte bed, en ik kon door het raam een straat in daglicht zien. Er was vrede in mij, na de activiteiten van afscheid en verhuizing. Mijn buurman praatte over de Looiersgracht waar zijn schoonvader ooit een bedrijfje had beheerd, en ik tobde over mijn straatnaam. Ik lag hier veilig en voorgoed en had met de Looiersgracht, die ik mij niet voorstelde, niets te maken. Ik

keek naar buiten. Op een tafeltje, dicht bij het raam, stond een plant en ik zag tot mijn verbazing dat de bladeren ervan zacht bewogen. Ik begreep het niet. Wat was dat voor een plant die traag met zijn bladeren woof of het handen waren. Tegen mijn zin, van alles vervreemd, was ik op de Looiersgracht gaan wonen en mij overkwam het wonder van een gebarende plant. Ik werd heel bang.

Het duurde en duurde voor ik mij weer in de hand had, nadacht, keek, zag dat het raam een beetje openstond. Toen ik het wonder had verklaard wist ik dat ik niet op de Looiersgracht maar in de Laurierstraat woonde. Ik was weer een man van vijftig, geen jongetje van drie.

Het was een opluchting. En toen ik terugdacht voelde ik

een vaag vreemd heimwee. Opgetild als een kind, in een fris bed gelegd, gebabbel zonder slot of zin, een betoverde plant. Moe en infantiel was ik geweest en nu probeerde ik fris en volwassen een verkeerd geconstrueerde volzin te begrijpen van een doctorandus in de neerlandistiek.

* * *

Aigina. Even naast het hoofdstadje een pistacheboomgaard met een vrij groot oud huis. In dat huis de dichteres Katerina Anghelaki-Rooke. Een vrouw van achter in de veertig, door een kinderziekte die op polio leek gehandicapt met een te kort been en een te korte arm. Klein, zwaar. Een groot gezicht met grote neus en mond, dik zwart haar, prachtig stralende donkere ogen. Het lichaam heftig beweeglijk, de handgebaren beeldend, en een lach zo luid dat je hem, wanneer zij aan de kade zit, over de hele kade hoort. Haar vriendschap siert me maar ik hoef niet ijdel te worden want zij heeft vele vrienden.

Ze stuurde mij een boek: *Beings and Things on Their Own* door haarzelf met medewerking van Jackie Willcox uit het Grieks vertaald. Een uitgave van BOA Editions in Brockport, New York. Ik ken geen Grieks. De oorspronkelijke uitgave had ik gekocht en niet kunnen lezen.

Somber in mijn Amsterdamse kamer, het regende, las ik Katerina Anghelaki's poëzie van hartstocht. De lektuur verplaatste mij naar het Griekse eiland waarvan ik houd en waarvoor ik bang ben geworden. Een ouder wordende noordeling moet zich niet wagen in zoveel licht en hitte, hij moet aan zijn schrijftafel blijven zitten en uitkijken over de keurige laan waaraan zijn huis staat, met veel grote dikke bomen, gematigd van klimaat en humeur. Voor hem zeker niet: ‘Ik dronk je zweet samen met je kussen.’

Hartstocht. De vrouw van de gedichten beleeft een razende liefde met een veel jongere man wiens betoverende gratie, wiens goddelijke wimpers, wiens volmaakte vlees, wiens volbloedige jeugd zij prijst. Zij verheerlijkt het seksuele genot dat zij op alle mogelijke manieren beleeft. Ze begint een gedicht: ‘Je bent mannelijk/ je bent niet te doordringen/ toch overweldig ik al je vrouwelijke holen./ Ik dwing je/ naar je eigen binnenste/ met mijn vinger/ mijn tong,/ simpele medeplichtigen van mijn hulpeloosheid.’

Dit is niet enkel hymnische liefdespoëzie. Katerina Anghelaki is een dichteres van schoot en dood, de seksuele razernij is vervuld van doodsbesef, begeleid door filosofisch protest, en na ieder gedicht, in vrije vorm, staat een bijna aforistische prozatekst.

Het kostte mij, een lange ochtend lezend, niet de minste moeite om mij de dichteres van deze naakte poëzie gekleed voor te stellen, converserend, grappen makend, lachend in de wijnkroeg die in een gedicht voorkomt en het is de wijnkroeg waar ik mij Willem Kloos voelde, of op een terras aan de kade of aan mijn ziekenhuisbed in Amsterdam, jaren geleden, of in mijn kamer hier, een haring etend, met veel smaak.

Vreemder vond ik dat de jongeman, in die gedichten zo vereerd, samenviel met de vrij knappe, nogal geschifte Engelsman die ik in gezelschap van de dichteres telkens heb ontmoet. Hij kende het prachtige *1914* van Philip Larkin uit zijn hoofd en declameerde dat feilloos, ondanks zijn dronkenschap, in de wijnkroeg. Hij schreef zelf gedichten, erbarmelijk, en ik geloof niet dat ik hem mocht of bewonderde.

Maar in de poëzie van Katerina Anghelaki-Rooke werd hij een ander, die bleek te passen in de aansteller die ik had ontmoet. Dat was hij, ontkleed, de geestdriftige minnaar, en ik begreep nu beter de bijna moederlijke blik van bewondering waarmee de dichteres hem aankeek wanneer hij dronken onzin debiteerde.

Alles klopte, in mijn herinnering. Ik was dus getuige geweest van een liefde die een rauw en beschouwelijk kunstwerk had opgeleverd. Pas nu, die sombere ochtend, leefden het eiland en zijn bijna tragische liefdespaar volwaardig, in alle hitte, hartstocht, haat, schoonheid.

* * *

Romanfiguur zijn wij.

* * *

Wat doet een man die in ernstige zorgen leeft? Laat hij doorgaan met zijn werk. Maar stel nu dat hij schrijver is en vaag, voorlopig bezig aan iets dat een roman of een novelle zou kunnen worden. Kan hij doorgaan?

Hij kan het niet. Wie aan een boek werkt, al is het maar een uur per dag met de pen op papier, levert zich over aan dat boek. Hij peinst, suft, droomt over de personen en hun belevingen en het lijkt soms dat in zijn dagelijkse leven uitsluitend gebeurt wat voor dat boek nodig is. Onzin. Hij merkt bij voorkeur op wat hij voor zijn verhaal kan gebruiken. Het is een boeiend leven dat hij leidt, ten dele in wat men werkelijkheid noemt, ten dele in wat men fantasie noemt. Voor hem zijn de romanpersonages even werkelijk als de mensen die hij uit of thuis ontmoet.

Ernstige zorgen maken zo'n twijfelachtig, dubbelzinnig schemerleven onmogelijk. Hij, de schrijver, hoezeer ernaar verlangend, zou het trouwens immoreel vinden om zich erin te begeven. Mag hij zich terugtrekken in zijn verbeelding, soms geamuseerd soms gekweld, soms hoopvol soms teleurgesteld gaan wonen in een andere wereld om daar tegelijk zichzelf te laten verschimmen en zichzelf te bevestigen? Terwijl een andere, zeer naaste ziek is en lijdt? Schandelijk.

Maar hoe brengt hij zijn dag door? Steeds weer hetzelfde denken over hetzelfde levert geen nieuwe gedachten op. Zelfkritiek, zelfbeschuldiging, zelfhaat hebben enige zin, toekomst kun je er niet van verwachten en vervelend wordt het ook, dat gepieker en gezeur.

Wie in ernstige zorgen leeft zoekt afleiding. Het liefst zou hij gesprekken voeren, moeilijk of bizar of huiselijk, maar hij merkt dat hij niet kan luisteren. Gewoonlijk leest hij veel kranten en weekbladen, aandachtig collegiaal. Nieuws en commentaar boeien hem en tevens onderzoekt hij hoe die andere scribenten het aanleggen. Hij kan ervan leren. Nu merkt hij dat het lezen niet lukt.

Hij houdt van televisie. Op alle netten lol of popmuziek of

gebabbel of spannende films ter ontspanning, maar humor verdraagt hij niet, hij wordt misselijk van de muziek, hij haat gepraat en kan de filmverhalen niet volgen. Boven, onder, naast het toestel verschijnt het beeld van de andere, zeer naaste die ziek is en lijdt.

Ernstige zorgen dus waar op den duur niets meer over is te denken. En al gebeurt er iedere dag wat angstwekkends of troostends, het lijkt toch of er niets gebeurt. Het leven, schijnbaar vol emotie, maakt passen op de plaats en er is niets te ondernemen.

Daarbij komt dat de man van zichzelf vervreemd raakt. Er is zojuist een nieuw boek van hem verschenen, zijn vrienden en vriendinnen lezen het met genoegen, critici hebben er waardering voor. Toevallig krijgt hij brieven van mensen die een boek van dertien jaar geleden hebben gelezen en hem er dankbaar over schrijven. Hij wordt uitgenodigd om gedichten van lang geleden voor de radio voor te lezen want er blijkt een publiek voor.

In zo'n klein schrijversleven zijn het opwekkende gebeurtenissen. De man in zorgen ervaart dat, is erkentelijk en bemoedigd, maar het lijkt of een ander namens hem op die bescheiden wijze heel even glorieert. Hijzelf is buiten zijn werk geplaatst, overgebracht in een wereld waarin hij ondanks zijn jaren niets heeft gedaan, een man zonder toekomst en verleden, een man van een pijnlijk nu. Bij het geringste gevoel van tevredenheid vindt hij zich opgeblazen en pretentieus.

Het leven van de man is in een ontwikkeling die zonder twijfel in een of andere catastrofe een einde vindt of althans een voorlopig einde. Hij kan niet voorzien wat voor catastrofe en hij kan niet voorzien wanneer en hoe er iets gebeurt. Hij wacht, het rechteroor naar de telefoon, het linkeroor naar de bel van de huisdeur, in grote spanning. Hij lijdt aan angsten, hartkloppingen, schuldgevoelens, verdriet, constipatie - een figuur uit een roman van hemzelf. En aan verveling. Hij herinnert zich het jaar 1944, door hem doorgebracht in een Duits werkkamp, toen spanning aan de ene hand, verveling aan de andere hand hem even blind vergezelden naar wat, catastrofe of niet, in elk geval het einde van de oorlog zou zijn.

De man neemt niet graag beslissingen. Hij is bespiegelend van aard, secundair reagerend. Afwachten behoort tot zijn natuur, en dat past bij zijn vak. Je kunt niet gaan zitten denken, iets in je moet gaan denken. Iets in je moet gaan schrijven, zelfs de nijverste auteur zal het bevestigen. Een vak van afwachten.

Wanneer hij vroeger de ochtendkrant las deed hij dat met de helft van zijn aandacht. Hij fantaseerde intussen over het werk dat hij aan zijn schrijftafel wilde gaan doen. Wanneer hij vroeger televisie keek volgde hij zowel het verhaal of betoog op het scherm als het verhaal of betoog dat hij zelf bezig was te ontwikkelen. Nu kan dat niet.

Drank en pillen? Hij gaat naar bed in de hoop op dromen vol stadsgezichten en landschappen, om vief te wandelen en uit die dromen schrikt hij steeds wakker omdat hij een bel meent te horen. Of beter: een bel meent gehoord te hebben zonder de huisdeur te hebben opengedaan of de telefoon te hebben aangenomen. Zodat hij een minuut lang zich afvraagt wie zou hebben aangebeld, wie zou hebben opgebeld, en in angst voor de bel weer probeert te slapen. Hij herinnert zich uit de oorlogstijd die angst voor de bel. En uit zijn schooltijd.

Een weinig heldhaftige, weinig besluitvaardige man wiens leven maanden lang uit catastrofes bestaat, kleine en grote. Dan hier dan daar ontploft er iets, voor, naast en achter hem. Hij neemt zich voor redelijk en adequaat te reageren en beseft dat het

hem niet lukt. Ten eerste omdat hij niet durft. Ten tweede omdat redelijke reactie op onredelijke actie nogal moeilijk is.

Deze man heeft een hopeloze ochtend achter de rug, vol handelingen waarvan hij de gevolgen niet kan overzien en besprekingen over dweilen en stofzuigerslangen die waren zoekgeraakt. Zijn flat is ten slotte zonder mensen, hij zet koffie, hij maakt een boterham klaar, hij gaat zitten en heeft geen zin om te lezen. Hij is verward, bang, geërgerd, zenuwachtig, gegeneerd.

En dan bespeurt hij op de plekken die daar volgens streekromans voor bestemd zijn, in zijn hart en achter zijn ogen, een gevoel dat hem in weldadige rust het hart zwaar en de ogen vochtig maakt: verdriet.

Het doet hem goed, hij geniet ervan, en het maakt hem wantrouwig. Heeft hij de strijd opgegeven, aanvaardt hij een verlies, er is toch niemand dood of failliet, ieder ogenblik kunnen de bel van de telefoon en de bel van de huisdeur nieuwe rampen rinkelen, er moet veel gedaan en besproken worden, de wachtkamer waarin hij leeft is nog lang geen rouwkamer, het leven gaat door, ‘die sich Verlierenden lässt alles los’ (dat is van Rilke), ‘moeilijk gewoon geluk, klein schijnend maar het meeste’ (dat is van Bloem). Moeilijk gewoon verdriet! De man beseft dat verdriet een *luxe* is. Hij beseft dat wanhoop, ergernis, verwarring gepast zijn in zijn situatie maar dat hij zich onmogelijk een lui gevoel als verdriet kan veroorloven. Hij heeft er geen recht op.

En toch, denkt hij, is nu juist dit gevoel het wezenlijke, al die maanden lang, verdriet om wat kapot is en niet hersteld kan worden, voorbijgaat en niet terug kan keren. Een móói gevoel notabene, voor romantische gedichten en voor streekromans, net als geluk.

Uit: *Duurzame gewoonten, of: Uit het leven van een romanfiguur*, verschijnt augustus 1987 bij Querido.

Gerrit-Jan Berendse & Ed van Eeden
Het maken van de foto's was nog lastiger dan het schrijven
In gesprek met Dieter Eisfeld

Voor de schrijver was het allemaal de eerste keer: de publikatie van een roman en het geven van een interview. Dat laatste had hij tot nog toe telkens geweigerd, niet alleen uit gebrek aan interesse, maar voornamelijk omdat de tijd hem ontbrak zich in het literaire leven te mengen. Schrijven doet de drieënvijftigjarige Eisfeld al sinds zijn negentiende, maar hij heeft er nooit zijn beroep van gemaakt. Dieter Eisfeld (geboren 1934 in de Noordduitse stad Emden) werkt iedere dag negen à twaalf uur als hoofd van de stedebouwkundige afdeling van de gemeente Hannover en heeft ca. drieduizend werknemers onder zich, architecten, planologen, ingenieurs en woningbouwers. De drukke dagtaak weerhoudt hem er niet van elke avond een paar uur achter zijn schrijfmachine te kruipen en steevast ieder jaar een kant en klaar manuscript naar een aantal uitgeverijen te sturen. Van zijn hand verschenen voornamelijk boeken over het fenomeen stad, zoals *Die Stadt der Städtebewohner. Neue Formen städtischer Demokratie* (1973). *Gros se Stadt, was nun? ber die Notwendigkeit einer Stadtphilosophie* (1978) en *Stadt der Zukunft. Eine neue Stadtverfassung für das 21. Jahrhundert* (1981), alle bij de Deutsche Verlags-Anstalt.

Vorig jaar verscheen bij de Zwitserse uitgeverij Diogenes Eisfelds eerste roman, onder de titel *Das Genie.* Als *Het Genie* komt het boek dit jaar in een vertaling van Theo Duquesnoy in Nederland uit. In Duitsland werd het boek al snel een succes en met name geprezen om de satirische wijze waarop de auteur de hedendaagse wetenschappelijke en technische ontwikkelingen hekelt. Er waren echter ook critici die het boek een mislukte roman noemden.

Het Genie vertelt het verhaal van Yan Zabor, zoon van een Weimar-intellectueel en een joodse vrouw, die met zijn uitzonderlijke capaciteiten iets wil veranderen aan de wereld. Na een opleiding in de fysica wordt het hem duidelijk dat vooral het weer aan verbetering toe is. Hij slaagt erin na veelvuldig experimenteren een weermachine te construeren. Dit lukt echter niet zonder de financiële hulp van een multinationale firma, die na het welslagen van Zabors opzet vanzelfsprekend de nodige commerciële eisen stelt. Als de weermachine, ondanks Zabors verzet, zelfs met politieke oogmerken wordt ingezet, is het gevolg in het jaar 1994 een atmosferische ramp waarbij vierenzestig miljoen mensen in Midden-Europa omkomen. De verantwoordelijkheid voor iets zo gruwelijks laat de overigens zeer integere uitvinder geen andere keus dan de dood door eigen hand.

Al voor het gesprek met Dieter Eisfeld echt op gang kwam, liet hij ons weten dat hij mooit de pretentie heeft gehad met dit boek een puur literaire roman te schrijven. *Het Genie* was bedoeld als een pseudo-biografie. De titel van het oorspronkelijke manuscript luidde *Yan Zabor. Bildmonografie eines genialen Wettermachers (Ein Roman)* en het was de bedoeling van de schrijver dat het zou verschijnen in de vermaarde reeks rororo-Bildmonographien van uitgeverij Rowohlt, een serie biografieën van beroemde personen. Eisfeld bleek bereid ons het oorspronkelijke manuscript te lenen, dat behalve de in drukvorm verschenen tekst tevens foto's en voetnoten bevatte, en gaf ons ook toestemming van deze tot nu toe ongepubliceerde

foto's bij dit interview op te nemen. Bovendien deed hij voor het eerst een boekje open over de obstakelrijke weg die zijn uiteindelijke produkt heeft afgelegd.

Eisfeld: Een auteur schrijft een tekst, die gaat zijn weg, en er komt iets heel anders uit. Rowohlt heeft het niet aangedurfd, het was niet serieus genoeg naar hun mening. Diogenes durfde wel: binnen één week nadat ik ze het manuscript had toegestuurd berichtten ze me al dat ze het integraal wilden uitgeven. Ze hebben het echter eerst nog opgestuurd naar Marcel Reich-Ranicki, de machtige chef-criticus van de Frankfurter Allgemeine Zeitung, omdat er sprake van was dat in dat blad een voorpublikatie zou verschijnen. Die lui van de FAZ vonden het geheel met de foto's maar stompzinnig en begonnen te zeuren bij de uitgeverij. Die heeft toen gezegd: we geven het wel uit, maar dan zonder alle poespas, alleen de tekst dus. Het geheel was, zoals u ziet, fotografisch gedocumenteerd en moeizaam tot stand gekomen. Het maken van de foto's was zelfs nog lastiger dan het schrijven van de tekst. Ik moest mensen zover krijgen dat ze zich lieten fotograferen. De ‘Zabor’ op de foto's is een bevriende kernfysicus, een aan mijn hoofdpersoon verwante geest. Hij werkt in Bremen aan het Spacelab-project. Voor Zabors derde vrouw, Natalie, heb ik een weinig flatteuze foto van mijn eigen vrouw gebruikt en die onheilspellende foto's met het eerste weer-experiment boven München heb ik hierboven, uit mijn slaapkamerraam gemaakt (lacht). De foto's hebben eenzelfde vlakke nietszeggendheid als die in een echte biografie!

Dieter Eisfeld, Archiv Diogenes Verlag, Zürich

Het model van de Rowohlt-monografieën is dus bij ieder aspect van uw opbouw gebruikt?

In feite is een kant en klaar stramien volledig overgenomen. Eigenlijk ben ik er heel trots op, hoewel het geen mens interesseert, dat ik in een saaie en misschien al dode sjabloonvorm, als die waarin die biografieën gebreid worden, wéér een boek kon breien, maar alles daarin nieuw bedacht heb. Het beviel me om me volledig aan de vorm te houden die was voorgeschreven. Ik wist precies: het moest met de geboorte van Zabor beginnen, dus moet je ook een foto van het geboortehuis hebben, en zo gaat dat verder, in afgepaste levensfasen, alles volgens schema. Het is als het componeren van een sonate, ook daar is de vorm precies voorgeschreven en wordt die alleen met andere stof gevuld. Daardoor ontstaat ook het eigen karakter van het boek.

Nu is Het Genie *verschenen als roman. Als het bij Rowohlt was uitgekomen, was het een heel ander genre boek geworden. Zijn nu ook de reacties van de lezers anders dan verwacht?*

Wie dat biografische raster niet herkent, mist daardoor misschien het een en ander dat in een Rowohlt-bandje direct duidelijk was geweest. Maar als het in die reeks was verschenen, was het toch ook als roman ontvangen, omdat ik alles immers van begin tot eind heb verzonnen. In die serie van zo'n driehonderd serieuze deeltjes had dan mijn verhaal gestaan, dat geheel op fantasie berust. Maar Rowohlt was bang om last met hun lezers te krijgen... De kritiek die ik nu krijg is dat het geen echte roman is, omdat er bv. geen dialogen instaan. Dat komt inderdaad louter en alleen omdat de meeste lezers, en ook beroepslezers, niet gezien hebben dat het hier ook in de vorm gaat om een fictieve biografie. Ze lezen het dan ook anders, alsof het een verhaalgegeven is, een handeling die ergens begint en eindigt, en niet primair het leven van een man.

Op een aantal punten vertoont het gedachtengoed dat uit uw roman naar voren komt, o.a. uit de mond van Zabor, frappante gelijkenissen met de ideeën die in uw stedenboeken worden uitgewerkt. Als gesteld wordt dat u in Grosse Stadt, was nun?

speculeert over de reactie van de stedenbewoners op een verandering in de stedenplanning, kan men dan zeggen dat u in Het Genie *de reactie van de mens bekijkt op een gemanipuleerde verandering in het weer?*

Men kan de volgende these opstellen: de achttiende eeuw was de eeuw van de filosofen, van Rousseau en anderen. De negentiende eeuw was wellicht de eeuw van de ondernemers, van de industrialisering. En de twintigste eeuw is de eeuw van de natuurwetenschappers. Wat dat in goede en in kwade zin inhoudt, dat wilde ik in mijn roman in feite laten zien, niet aan de hand van een werkelijke fysicus, chemicus of een andere natuurwetenschapper, maar, om alle voor mij belangrijke fenomenen die daarbij optreden

te koppelen, van een verzonnen onderzoeker. Ik heb ook voor een wetenschap gekozen die tot nu toe nog niet in deze vorm is gebruikt, namelijk de meteorologie. Dat is het basisidee.

Een belangrijk motief in Eisfelds boek is dat van de uit de hand gelopen uitvinding, een Faustiaans of Frankensteiniaans idee. Is dit een romantisch gegeven, Eisfeld laat daarnaast ook de twintigste-eeuwse denkers Russell en Sartre in zijn boek optreden, en hij beschrijft een sleutelscène, de zogenaamde ‘raamervaring’ van Zabor, in puur existentialistische termen van ‘zijn’ en ‘niets’. Met de mengeling van romantiek en existentialisme komt een zware nadruk te liggen op het morele aspect en de problematiek van het individu.

Eisfeld: Zabor wordt beschreven als een normaal mens met een aantal talenten. Er moet daarom een overgang zijn van zijn gewone leven naar het stadium waarin hij ontdekt dat de mogelijkheid moet bestaan om het klimaat naar believen te veranderen. De vraag is hoe je dat presenteert. Omdat het om een biografie gaat, kijk je dan al snel naar voorbeelden uit de ontwikkelingsgeschiedenis van andere mensen, zoals Maarten Luther. Dat geeft aangrijpingspunten, die ook de lezer nodig heeft. Omdat het hier gaat om het weer moet je, volgens een bekend dialectisch principe, dan een beeld vinden dat daarbij aansluit: dat van het totaal goede naast het totaal slechte weer. Dat mag niet abstract, maar moet concreet neergezet worden: het moet Zabor min of meer in het oog springen. Uit die eisen is die ‘raamervaring’ gegroeid, waarbij Zabor een flits van inzicht krijgt als hij op een raam een affiche van een zonnig land ziet, met daarnaast het lelijke weer van buiten. Die presentatie van twee werkelijkheden is inderdaad à la Sartre en dient slechts om de lezer te tonen dat op dát moment de bliksem in het hoofd van de held is geslagen, zoals bij Luther toen hij de beslissende denkervaring had die leidde tot het uiteindelijke protestantisme. Zo'n draaipunt in een leven is een populair gegeven in een biografie.

Jorge Luis Borges gebruikte vaak grote namen en personen uit de werkelijkheid om zijn verhalen een verraderlijke realiteitssuggestie te geven. U lijkt dat principe ook te gebruiken.

Ja, dat hoort bij de biografievorm: die moet suggereren dat iedereen Zabor al kent, en toch moet zijn werkelijkheid zin voor zin worden opgebouwd. Het is een goed bindmiddel dat men voor het overige dan op het bekende teruggrijpt. Iedereen kent Ingmar Bergman, en zo bevindt de lezer zich ook op een of andere manier op vertrouwde bodem, die het onbekende, Zabor en zijn geschiedenis, haast ongemerkt ook draagt.

Je zou ook kunnen stellen dat het net van die persoonlijkheden dat Zabor draagt, tegelijkertijd zijn eigen onvolmaaktheid moet verbergen. Zabor is toch iemand die het onvolmaakte wilde uitbannen, maar niet met zijn eigen onvolmaaktheid uit de voeten kan?

Dat klopt, ja. Hij is geen mens die in staat is om zijn eenmaal ontwikkelde uitvinding nog te beheersen: hij kan die procesgang niet intomen, omdat hij feilbaar is, ondanks zijn strakke systematiek. Ook zijn privé-leven is chaotisch, omdat hij eigenlijk een fanaticus is en alleen zijn werk, zijn ideeën ziet, het Zabor-syndroom

en verder niets. De mensen om hem heen begeleiden hem daarom ook alleen maar, ze duiken op en zijn weer weg. Een vrouwelijke criticus schreef over mijn boek: er kwamen drie vrouwen in voor, die als persoon totaal niet uitgewerkt werden. Dat klopt, die vrouwen duiken ook eenvoudigweg op en zijn weer weg, zoals in elke biografie trouwens: er is een foto, met een kindje erbij en de geschiedenis gaat weer verder. Zulke mensen vormen slechts een achtergrond. Het privé-leven is feitelijk ook niet van belang, slechts in zoverre als dramatische gebeurtenissen op Zabor zelf inwerken en gevolgen hebben voor zijn werk. De rest speelt enkel in de marge.

Strikt genomen is de persoon van de biograaf uw eerste schepping in deze roman: de manier waarop hij zijn verhaal vertelt brengt al een manier van interpreteren met zich mee. Dat is iets wat in een 'normale' biografie niet op die manier gebeurt, en datzelfde is te zeggen van de ironische stijl die de biograaf gebruikt.

De ironische stijl hoort dan ook bij de romanvorm: je moet de lezer zin voor zin meetrekken. Wie zo'n Rowohlt-biografie koopt, wil meer weten over Picasso, Einstein of Dante, en leest vanzelf verder. In dit geval weet echter niemand wie Yan Zabor is, en moet ik er moeite voor doen om alles van het begin af aan te vertellen, terwijl ik tegelijkertijd doe alsof iedereen weet wie Zabor is, in 1996, als alles gebeurd is. Buiten het feitenmateriaal moet ik daarom iets bieden dat een vonk brengt. Daarom heb ik ironisch geschreven, de biografische gegevens overdreven, etcetera. Anekdotes zoals ik ze geef kunnen in een echte biografie niet bestaan, maar er moet nu eenmaal steeds iets gebeuren. En buiten dat gebruik ik graag ironie om iets te vertellen!

Is die ironie ook herkend?

De Duitse critici die van Handke of andere Suhrkamp-auteurs houden, zien de ironie of het sarcasme helemaal niet. Dat is kennelijk een kwestie van smaak waarvoor geen objectieve criteria zijn. Bedrijfsblindheid. De ironie staat ook niet in het hele boek op eenzelfde intensiteitsniveau, omdat de dood van vierenzestig miljoen mensen zich nu eenmaal zo niet laat vertellen. Het was ook een compositorisch probleem om op pagina één te beginnen met de geboorte van een mens en na 280 pagina's te stoppen met de dood van zoveel miljoenen. Mijn opgave was te tonen dat alles wat in de wereld gebeurt, oorlogen en wat al niet, mensenwerk is. Ik hang dat aan één persoon op en schets zijn ontwikkelingsgang - alleen ironie voldoet dan niet.

De ontwikkelingsgang van Zabor gaat gepaard met een toename van morele scrupules. Science fiction schijnt zich als vorm goed te lenen voor moralistische bespiegelingen. Denk bijvoorbeeld alleen al aan Orwell en Huxley!

Met science fiction heeft *Het Genie* niets te maken en moet het ook niets te maken hebben. Als ik een biografie schrijf,

kan ik niet zeggen: in 1985 is het slecht afgelopen met een deel van de wereld, dat klopt niet voor de lezers. Dus moest ik het eind wat naar de toekomst verleggen, maar ook weer niet zo ver weg dat het science fiction werd. Daarom heb ik er nog tien jaar bovenop gedaan, waarin dat gebeurt wat niet daadwerkelijk en controleerbaar gebeurd ís. Ik ken overigens geen boek dat op die manier gisteren begint, ook vandaag speelt en morgen eindigt. Een tekst is een spel. Daarbij vindt men een mens uit met wie het een en ander gebeurt, en die mens geldt vervolgens als voorbeeld van een mensensoort in de twintigste eeuw. Het is allemaal levensecht en historisch verantwoord, behalve aan het eind, dat is tegen de spelregels van de biografie, omdat die gebeurtenissen stomweg nog niet hebben plaatsgevonden. En zo moet de lezer het ook begrijpen...

Maar dat effect sneuvelt toch als het boek in het jaar 2000 gelezen wordt?
Maar dan heb ik de hulp van het feit dat het boek in 1986 verschenen is! Het is duidelijk fictie, en met het sprookjesachtige kun je bepaalde inzichten overbrengen. Dat moet men in overdrachtelijke zin opvatten.

Een zo'n sprookjesachtig, bijna toch science fiction-element is het idee waarmee gespeeld wordt in uw boek om met behulp van een computer eventueel klassieke kunstwerken na te maken of zelfs analoog aan de stijl van een kunstenaar nieuwe kunstwerken te signeren.
De bij u ook niet onbekende Umberto Eco heeft er in een van zijn essays op gewezen dat het in ieder geval theoretisch mogelijk is met de computer bijvoorbeeld een werk van Mozart te maken. Ik ben het met hem eens. Er geldt naar mijn inzicht alleen een praktisch probleem: de computer kan na miljoenen pogingen wellicht inderdaad zo'n onsterfelijk meesterwerk produceren, maar wie moet dat allemaal afluisteren om het te beoordelen? Je zou ook kunnen denken aan een roman van Shakespeare, een genre dat hij zoals u weet nooit heeft beoefend, op deze manier. Al denk ik wel dat het met muziek, waarbij de opbouwende bestanddelen veel strakker gestructureerd zijn, gemakkelijker te verwezenlijken is.

Eisfelds boek is inmiddels een onmiskenbaar succes. De verkoop in Duitsland loopt meer dan redelijk en de ontvangst was goed. Naast een vertaling in het Nederlands verschijnt binnenkort ook een Franse, een Spaanse en een Portugese versie van *Das Genie.* Een Engelse uitgever is nog in onderhandeling.
Eisfeld laat het allemaal over zich heen komen en lijkt in ieder geval niet onder de indruk.

Eisfeld: Het is misschien wel leuk voor u om te weten dat, nadat ik omtrent *Het Genie* helemaal rond was met Diogenes, een van de andere uitgeverijen waarnaar ik het manuscript had toegestuurd me berichtte dat het absoluut niet publikabel was!

Opklaring ten gevolge van het door Zabor uitgevoerde weerexperiment boven München, foto's: Dieter Eisfeld

Dieter Eisfeld
Werk en ongeluk

Nadat Zabor de fase van theoretisch nadenken had afgesloten, die hem inspanningen en teleurstellingen opleverde, maar ook gevoelens van welslagen, nam hij voor het eerst een ander in vertrouwen. In september 1988 zinspeelde Zabor er tegenover Annabella op dat hij een bijzondere ontdekking gedaan meende te hebben. Hij was destijds in al zijn uitlatingen heel voorzichtig, omdat hij als eenling zijn kennis had verworven, en niet in een team met die taak belaste en op elkaar ingespeelde wetenschapsbeoefenaren. Hij zondigde dus beslist tegen de arbeidsmethoden van zijn tijd, en alleen dat moest zijn beweringen al in een verdacht licht plaatsen. Hij was er geen ogenblik dat hij aan zijn werkstuk bezig was volkomen zeker van dat het geen ontzettende fout bevatte die alles weer teniet zou doen. Annabella, in een fototijdschrift verdiept, luisterde nauwelijks naar hem. Maar de wijze waarop hij iets wilde vertellen en toch verzwijgen, maakte haar tenslotte nieuwsgierig. Het was een zondagmorgen, ze zaten op het terras achter hun huis en wachtten op de nog achter nevelsluiers verscholen zon. Annabella had zich voorgenomen om enkele laatste bloesems te fotograferen, en wel de hele ochtend eens in de zoveel minuten, om hun veranderingen vast te leggen. Zabor krabbelde, zoals zo dikwijls, een blad papier vol met wiskundige berekeningen ‘die behalve hij niemand kon ontcijferen’.

Zoals Annabella zich later herinnerde, zei Zabor, stel dat zij iets mocht wensen wat nog geen mens sinds Adam en Eva van een ander mens had gewenst. En dat zij zich verder mocht voorstellen dat hij die wens in vervulling kon doen gaan. Dit was eveneens tot dusver voor niemand mogelijk geweest, al was het alleen maar omdat geen sterveling het zich had kunnen voorstellen. Of zij er enig idee van had om welke wens het ging? Nog sterker dan door de buitenissigheid van zijn vraag was Annabella onder de indruk van de ernst waarmee Zabor die uitsprak. Gewoonlijk verstopte hij ook moeilijke dingen achter voor de vuist weg gedane uitlatingen, omdat hij geneigd was zichzelf niet bijzonder belangrijk te vinden. Maar nu scheen hij er ten volle van overtuigd dat hij iets juists had gezegd. Annabella had natuurlijk geen idee wat het had kunnen zijn waar nog niemand een ander om had gevraagd, en welk verzoek ook nog door niemand had kunnen worden ingewilligd. Zij zei tegen Zabor dat het in ieder geval, en dat was bij een modern natuurkundige verbazingwekkend, eens niet om iets verwoestends leek te gaan. Anders had zij aan het dwaze verlangen gedacht om de aardbol uit elkaar te laten springen, gewoon omdat nog niemand dat had gekund. Maar iets positiefs? Zabor knikte, en hij hielp haar op weg door Annabella te vragen waar zij op dat moment op wachtte. Op de zon, zei ze - of liever gezegd op het oplossen van de nevel, verbeterde Zabor haar.

Wat zij ervan vond als men dit gebeuren kon bespoedigen of helemaal kon verhinderen dat er op zo'n ochtend nevel boven München hing? Annabella zei tegen hem dat zij het maar niets vond als mensen ook nog over het weer beslisten. Zij zou zich intussen prettiger voelen als de invloed van de mensen zou afnemen en die van de natuur weer zou toenemen, ook als dit met aanzienlijke onaangenaamheden gepaard ging. Zabor glimlachte beschroomd naar haar, maar hij zweeg, terwijl zijn hoofd blijkbaar intensief met haar tegenwerping bezig was. Hij wist echter niet dat Annabella al lang geraden had wat hem sinds lang dag en nacht voortjoeg. Maar aangezien zij

heimelijk bang was voor een positief resultaat van zijn inspanningen, durfde zij er niet eens met hem over te spreken. Zij hoopte dat dit onderwerp hem zou mislukken en hij zich op andere doelen zou storten, net zoals het haar verstandiger leek als bij voorbeeld de atoomsplitsing nooit zou zijn uitgevonden. Zij leed onder deze gedachte, omdat zij besefte hoezeer Zabor zou worden verwoest als het hem niet mogelijk zou zijn om de natuur te ‘verwoesten’. Zijn gevecht scheen een strijd op leven en dood, en dit sloeg ook over op haar die door Zabor maar zelden in zijn gedachten werd ingewijd. Haar gevoelens lieten haar ondanks alles geen keuze, dus sprak zij met hem liever over van alles en nog wat dan over datgene wat hem (en haar) werkelijk bezighield.

In het voorjaar van 1989 brak het ogenblik aan, waarop Zabor van zijn theoretische overwegingen moest overgaan op praktische experimenten, als hij een werkelijk realiseerbare methode wilde ontwikkelen. Hij wist dat deze stap het begin van een miljoenenproject zou zijn, en dat hij vooral de hulp van een keur van technici nodig had. Hij moest zijn geheim dus bekend maken, en wel aan meerdere mensen, waaronder als eerste aan Gohlke, als zakelijk leider van *Globe.*

Om aan dit gesprek een omlijsting te geven die het pioniersinstinct van Gohlke zou doen ontwaken, nodigde Zabor hem uit in de chambre séparée van een wijnlokaal. Daar zaten zij tegenover elkaar, bij gesloten deuren en voorzien van Gohlke's lievelingsdranken. Zabor onthulde zijn plan stukje bij beetje, hakkelend en steeds opnieuw weer aarzelend. In het begin had hij Gohlke verzocht om eerst over niets anders dan over de technische aspecten van deze uiteenzetting te praten. Economische en politieke aspecten, zo zij ooit een rol mochten spelen, verzocht hij buiten beschouwing te laten. Gohlke reageerde nieuwsgierig en welwillend, zodat Zabor hem allengs alle geheimen van de permanente weerstimulatie onthulde.

Hun op fluistertoon gevoerde gedachtenwisseling eindigde 's morgens om drie uur. Gohlke stond open genoeg voor technische vernieuwingen, zodat hij Zabors prestatie kon beoordelen en op haar juiste waarde schatten. Hij feliciteerde hem, raadde hem aan onmiddellijk contact op te nemen met het patentbureau en voorlopig verder niemand anders in te wijden. Gohlke behield zich het recht voor om er in de voor hem liggende week over na te denken hoe Zabors technische experimenten konden worden gefinancierd en verwezenlijkt. Het was hem duidelijk dat dit *Globe* financieel ongelooflijk zwaar zou belasten, zonder dat te voorzien was hoe met zo'n project ooit geld verdiend kon worden. Toch was hij eerzuchtig genoeg om ook zulke ingrijpende vindingen desnoods om wille van hen zelf mede te bekostigen. Toen Zabor en Gohlke de straat op gingen, tutoyeerden zij elkaar en beloofden elkaar bij dit project tot de laatste snik bij te staan. Inderdaad hebben beiden zich aan deze belofte gehouden, zij het met aanzienlijk andere consequenties dan hun die nacht in München voor ogen stond.

Gohlke had zich als eerste maatregel laten afpingelen in het filiaal van *Globe* te München die technische apparatuur te plaatsen welke vereist was om invloed te krijgen op het weerblok van deze stad. Op de zolderverdieping van de flat werd een leegstaande ruimte ingericht en aan Zabor ter beschikking gesteld. Het bedrijf stond hem tot nader order toe zijn eigenlijke werk te laten rusten, zodat hij zich aan zijn experiment kon wijden.

Na een week nadenken besloot Gohlke het hoofdkantoor van *Globe* in New York om financiële middelen voor het experiment tevragen. Zabor schreef daarvoor een vrij lang rapport dat zijn bedoelingen weergaf, zonder echter zijn cruciale natuurkundige idee nader toe te lichten. Uit het rapport, dat in het archief van *Globe* wordt bewaard, blijkt nogmaals welke motieven Zabor tot zijn onderzoeksproject hebben aangezet en welk effect hij daarmee wilde bereiken. Opnieuw, zo zette hij uiteen, bewees alle ervaring dat de mensen ook de laatste vrije gebieden van de natuurbeïnvloeding (zoals bijvoorbeeld de manipulatie van de genen, de verbinding van menselijke en dierlijke hersenen, het wetenschappelijk ruimteonderzoek of het kunstmatige weer) in bezit zouden nemen. Niemand kon zich veroorloven niet te doen wat op dat moment technisch mogelijk was. Hij geloofde een tot dusver onbekende natuurkundige methode te hebben gevonden om de klimatologische factoren te beïnvloeden. Aangezien dit alles niet zonder dataverwerkende machines mogelijk was, verwierf *Globe* tegenover haar concurrentie een voorsprong als zij het project bij zichzelf en voor zichzelf zou steunen. Zabor noemde een bedrag van vijfentwintig miljoen dollar voor de eerste investeringen. Zijn doel was te bewijzen dat zijn methode functioneerde, dat wil zeggen in staat was om het weer van de regio München naar believen te regelen. Hij was zich ervan bewust dat hij kon falen. Maar alleen de concrete poging zou uitwijzen of het kunstmatige weer te maken viel of een idee-fixe was.

Gohlke tekende daarbij aan dat Zabor een serieus en uitzonderlijk wetenschapsbeoefenaar was, zoals men maar zelden tegenkwam. Vanzelfsprekend was het project in financieel en misschien ook wel in technisch opzicht voor *Globe* niet zonder risico, maar het beloofde bij welslagen een sensationeel imago. Hij kon alleen maar adviseren niet de ogen te sluiten voor dit gebied van de natuurbeheersing.

Zabor en Gohlke waren in verlegenheid gebracht, toen het hoofdkantoor van *Globe* nogal afwijzend reageerde. Gohlke las Zabor de antwoordbrief van 15 mei 1989 in

zijn kantoor voor. Na een ogenblik van verslagenheid die beiden bespeurden, zij het ook uit verschillende motieven, analyseerde Gohlke de afwijzing uit New York. Hij stelde vast dat deze zich, als men de onbelangrijke bezwaren wegliet, op één enkel punt toespitste. Misschien kon men daar iets op bedenken? Het hoofdkantoor van *Globe* miste, natuurlijk een aanwijzing voor de economische bruikbaarheid van het ingediende project. In één woord: hoe kon men, boven het door *Globe* niet in twijfel getrokken nut, er geld mee verdienen of althans de inleg weer in de wacht slepen?

Toen Gohlke zijn gesprekspartner vol verwachting aankeek, schudde deze het hoofd. Het ging erom, zei hij, het weer te beheersen - en allereerst eigenlijk alleen om de poging hiervoor een bepaalde methode uit te proberen. Mocht die welslagen, dan zouden de mensen, theoretisch althans, minder dan voorheen van het weer afhankelijk zijn. Zij konden de natuur voorschrijven welke temperatuur, vochtigheidsgraad, windrichting of zonneschijn door hen werd gewenst. Dit zou zonder twijfel een opmerkelijke humane vooruitgang zijn, die voor zichzelf sprak. Welke particuliere of publieke instellingen zo'n verrassende kans zouden aangrijpen - die vraag kon Zabor niet beantwoorden. Maar Gohlke stond erop om *Globe* in het belang van de zaak een concrete belangstellende te noemen. Aangezien die er nog niet was, moest daarnaar worden uitgezien onder degenen die hiervoor potentieel in aanmerking kwamen.

Dit probleem gaf aanleiding tot enkele pijnlijke vragen. Aan wie ‘behoorde’ het weer eigenlijk toe? Klimatologische omstandigheden zijn blijkbaar even weinig een privé-aangelegenheid als de bestaande zeeën of de bodemschatten. Het weer is een maatschappelijke, een economische en zelfs een militaire factor, als mocht blijken dat men zijn tegenstanders een hoogst ongelegen of zelfs noodlottig weer op het dak kan sturen. Maar wie had eigenlijk het recht om te beslissen welk weer aan een bepaalde regio moet worden toebedeeld? Is dat een zaak van het staatsrecht of van het volkenrecht, of van allebei? Op wiens rechten maakt men inbreuk wanneer men boven München niet het door klimatologische omstandigheden beoogde, maar een kunstmatig weer tot stand brengt? Anderzijds: regelen mensen sinds het begin van de industrialisatie het weer over het algemeen niet voor een deel mee, doordat zij de dampkring boven de steden verwarmen, alle mogelijke chemische stoffen in de lucht laten ontsnappen, de traditionele situaties van zeeën en rivieren veranderen, waterstofbommen tot ontploffing brengen en nog vele andere dingen ondernemen?

Ook deze vragen konden voorlopig niet worden beantwoord, en zowel Zabor als Gohlke zocht zijn heil in de

eerste de beste oplossing. Het kon geen kwaad om aan het hoofdkwartier in New York als eerste belangstellende de Duitse Bondsrepubliek op te geven. Om aan deze mededeling iets meer gewicht te geven, schreef *Globe* aan het bevoegde ministerie van wetenschappelijk onderzoek en verzocht om steun voor een onderzoeksproject over het weer. Zabor reisde in juni naar Bonn en beraadslaagde met de ambtenaren van het ministerie. Nu moest hij voor de eerste keer tegenover vreemden kleur bekennen, en dat viel hem buitengewoon moeilijk. Om zijn geheim niet prijs te geven, verzon hij op het ogenblik zelf een programma om de wolken te kunnen beïnvloeden: om ze te laten regenen of het regenen te beletten. Hij had geluk - zijn besnoeide ideeën schenen de ambtenaren op het ministerie plausibeler dan zijn werkelijke en uitzinnige project ooit had kunnen zijn. Hij nam hen voor zich in met dit bedrog, juist omdat het zich op bekend terrein bewoog. Zij beloofden hem voor het volgende jaar een subsidie uit hun budget. Alleen moest het project begrotingsrechtelijk nog zijn beslag vinden, dus de goedkeuring krijgen van de parlementaire commissies. Zabor vond het voldoende om enkele dagen later een verslag in handen te hebben, waarin het resultaat van het gesprek was vastgelegd en waaruit bleek dat zijn plannen bij het ministerie in goede aarde waren gevallen.

Hij slaakte een zucht van verlichting toen hij eind 1989 zijn project bij *Globe* en in Bonn in zoverre had geplaatst dat hij met de experimentele werkzaamheden kon beginnen. Hij voelde zich gelukkiger dan ooit tevoren en liet dat aan iedereen weten. Annabella vond hem in deze tijd uitbundiger en beminnelijker dan vroeger, en ook zij hield haar gevoelens niet voor zich. Zabor en Annabella haalden elkaar bijna dagelijks 's middags voor een of andere kleine happening af, zoals zij het noemden. Zij gingen naar het café, naar de bioscoop, naar een museum of liepen, voordat de avond inviel, door de Englische Garten. Soms reden zij niet naar huis, maar namen hun intrek in een hotel, alsof zij een verre reis maakten.

Zabor vond tenslotte dat het weer tijd was voor een grotere happening en een echte reis. Zij besloten naar Triëst en van daaruit twee weken lang via Genua langs de Middellandse Zee door Menton en Nice naar Marseille te reizen, en terug. 's Morgens zou de reis telkens worden voortgezet, 's middags zou men een onderkomen zoeken, wat werken en lezen en 's avonds genieten van de nieuwe omgeving. Zabor had de *Nightthoughts by an english physicist* van McCormmach ingepakt, en Annabella damesliteratuur. Beiden namen zich voor om eerst de boeken van de ander te lezen en vervolgens daarover te discussiëren. Zij gingen in het voorjaar van 1990 met de grootste overmoedigheid op weg, zonder te bevroeden welke gevolgen deze tocht zou hebben.

Het eerste bericht dat Jessy van hen ontving, kwam uit Noli. Dante had deze kleine bisschopsstad in zijn *Divina Commedia* vermeld, en iets van zijn middeleeuwse bekoring had Noli tot in de moderne tijd weten te behouden. Annabella was achttien jaar daarvoor in Noli geweest en was toen op een cameriore van haar eigen leeftijd verliefd geworden. Zij ontdekte dat hij zijn espresso inderdaad in hetzelfde ristorante serveerde als toen - maar haar stralende held was een gemelijke pafzak geworden. Zij was teleurgesteld, en Zabor nam de gelegenheid te baat om zijn aangeleerde Beierse esprit op hem te beproeven. Tenslotte nodigden zij de nietsvermoedende uit voor een etentje in zijn eigen bedrijf, iets wat hij wel ongewoon vond, maar toch beleefd aannam. Tot hun verrassing hoorden zij dat hij enkele jaren in München had gekelnerd en uitgerekend daar zijn Italiaanse uiterlijk en zijn verfijnde charme had

verloren. ‘Je kunt je niet voorstellen,’ schreef Annabella aan Jessy, ‘hoe klein de grote Yan plotseling was.’ Die avond vierde Noli het traditionele bischoppelijke fakkelfeest dat Zabor uitlegde als een middeleeuwse poging om juist het heersende slechte weer een hak te zetten. ‘Hij kon in niets anders denken dan in weersituaties. Daarbij legde hij echter een onuitputtelijke fantasie aan de dag.’

De volgende morgen zetten zij hun autotour vrolijk en blijgemoed voort. Zabor was een hartstochtelijk autorijder. Hij hield ervan om in de stad zo mogelijk iedere weg, ook de kortste, met de auto af te leggen. Annabella vond ‘die slechte gewoonte hoogst onverstandig en ongezond’, maar hij volhardde er zijn leven lang in.

Zabor gaf aan wagens van het Franse autobedrijf *Citroën* de voorkeur boven alle andere voertuigen, met uitzondering van een *Alfa Romeo*, waar hij een half jaar in reed. In de loop van tientallen jaren werkte Zabor zich op van de kleine 2cv, de ‘eend’, tot de grote wagens met hydropneumatiek. Tussendoor keerde hij, tijdens aanvallen van zelfopgelegde bescheidenheid, naar kleinere wagens terug. Het liefst had hij drie types tegelijk bezeten, de kleinste wagens (met een luchtgekoelde boxermotor) vanwege zijn charme, een middelgrote wagen (met een dieselmotor) vanwege zijn wendbaarheid in de stad en de sterkste (met een turbomotor) van wege zijn comfort ook op dagenlange afstanden. Als kind had hij vooral met Märklinautootjes gespeeld, en als volwassene voelde hij zich in auto's zo nu en dan meer thuis dan in zijn eigen huis. Zabor had daarvoor een interessante verklaring: ‘In de mens uit de tweede helft van de twintigste eeuw is het gevoel ooit te moeten vluchten, waarom en waarheen dan ook, sterk ontwikkeld. De vluchtbehoefte of de vluchtneiging zijn wellicht de beslissende verschijnselen van de samenleving, waarin ik geboren ben. Zij verlangt ernaar altijd een auto met een volle tank in de buurt te hebben, startklaar en snel genoeg om binnen een uur heel ergens anders te kunnen zijn. Voor de rijken is het vliegtuig wat voor de minder bedeelden de auto is of de fiets. Er is op dit continent geen plaats waar men zich werkelijk veilig voelt. Daarom ervaart degene, aan wie men zijn auto ontneemt, zich potentieel als een achter slot en grendel gezet iemand. In ieder geval is het vertrouwen om daar, waar men zich juist op dat moment bevindt, voor de menselijke vernielzucht veilig te zijn bijna verloren gegaan. In de auto, die zelf het doelwit van de allergrootste gevaren is, voelt men vanwege zijn mobiliteit een rest van geborgenheid.’ Misschien kwam hij niet op de gedachte dat vluchten ook noodzakelijk kon zijn waar een kunstmatig tot stand gebracht weer mislukt. Langs St. Tropez, dat Annabella en Zabor vuil en anachronistisch voorkwam, reden zij bergopwaarts naar het oude

dorp Grimaud en namen daar hun intrek. Door de kasteelruïne keek men omlaag naar het nieuwe Port Grimaud en naar de zee. Het plaatsje draagt het stempel van de poging om de gevoelige architectuur van de achttiende eeuw met de banale middelen van de twintigste eeuw te kopiëren. In de avondlijke duisternis zaten zij in een onoverdekt restaurant boven een rots, keken naar het gelijkvormige blauw van het water en de hemel, en zwegen. Op een gegeven ogenblik zei Annabella dat als Zabor haar vertelde door welke gedachten hij zich had laten meevoeren, zij hem zou verraden waaraan zij had zitten denken. Zoals Annabella naar München schreef, was Zabors antwoord, als verwacht, uiterst prozaïsch. Hij had zich voorgesteld dat het Noorse klimaat deze kust overviel en binnen enkele jaren alles veranderde. De palmbomen zouden verdwijnen, de gele mimosa, de sprinkhanen en de schildpadden in de olijfbossen. De ene villa na de andere zou gesloten worden, en hun eigenaars zouden nog maar een paar dagen per jaar terugkeren. De zandstranden zouden maandenlang door sneeuw worden bedekt en de zee aan zijn oevers zo nu en dan ijs worden. Winterhard gras zou de plaats innemen van de bloemen, cactussen en geurende struiken. Warmte zou door koelte worden afgelost, droogte door natheid - en Fransen door Noren! Tussen Nice en Marseille zouden nog maar weinig mensen hun brood kunnen verdienen, en de grote meerderheid moest naar noordelijk Frankrijk vertrekken.

Annabella kon om die hersenspinsels, die Zabor ‘dromen’ noemde, alleen maar mismoedig glimlachen. Zabor beloofde haar, wanneer hij ooit het weer kon beïnvloeden, niets te veranderen aan de Côte d'Azur. Hoogstens zou hij ergens in Europa een tweede blauwe kust uit de grond toveren om ervoor te zorgen dat tenminste een deel van de toeristen deze kust hier zou mijden. Toen hij nu zijnerzijds Annabella naar haar gedachten vroeg, aarzelde zij en zei tenslotte dat zij alleen zou praten nadat Zabor zijn handen voor zijn oren hield. Zo hoorde hij dat zij een kind van hem wilde. Hij kon het zich voorstellen, zei Zabor, dat een ‘Zweedse’ zoon en een ‘Franse’ dochter uitstekend bij elkaar zouden passen. Zij bleven een dag langer dan ze eigenlijk van plan waren, en zetten daarna hun tocht naar Marseille voort.

Toen zij in de avondschemering van de 14e mei 1990 de lange voetgangerstrap naar het Centraal Station van Marseille opliepen, raakten ze plotseling verwikkeld in een schietpartij van rivaliserende Algerijnen. Zabor liet zich vallen en rolde enkele treden omlaag. Maar Annabella, die bij de leuning stond, draaide zich met een wending van haar bovenlichaam in een kogel die haar long aan flarden scheurde. Met een ijselijke kreet zakte zij in elkaar. Toen Zabor haar had bereikt, was zij reeds door voorbijgangers omringd. Zabor was niet in staat om iets zinvols te ondernemen. Een man riep een politiepatrouille aan, die Annabella en Zabor naar een ziekenhuis bracht. Een arts bevestigde wat Zabor al gezien had - Annabella leefde niet meer. Een vertegenwoordiger van het Westduitse consulaat-generaal zorgde voor het transport van de dode naar München, terwijl Zabor in zijn auto door Frankrijk terugreed. Hij maakte een grote bocht om de Côte d'Azur om aan niets herinnerd te worden, en zocht een route uit door Midden-Frankrijk. Zabor voelde zich als vernietigd, hij kon het zojuist gebeurde noch begrijpen, noch een heldere gedachte voor de eerstvolgende dagen ontwikkelen. Toen hij het op een rotsplateau gelegen Langres had bereikt, was hij zo uitgeput dat hij niet verder kon rijden. Hij nam voor twee dagen zijn intrek in een hotel en wandelde, in sombere gevoelens verzonken, over de stadsmuren.

Het verdriet om de toevallige dood van zijn levensgezellin bracht zijn opvattingen danig in de war. De natuur mocht ten dele berekenbaar zijn, maar niet altijd, en soms ook niet als het erom spant. Misschien was de menselijke fantasie wel te schamel om de fantasie van de natuur ook maar bij benadering te evenaren. In de dood van Annabella en de wijze waarop het was gebeurd kon men met het instrumententarium van het menselijk verstand geen zin ontdekken. Als Annabella een seconde eerder of later op die traptrede had gestaan, dan was haar niets overkomen. Maar hoe had men kunnen verhinderen dat zij zich daar 'op het verkeerde ogenblik' bevond? Alleen, zo luidt het antwoord, door tijdig op de hoogte te zijn van het gevaar en van het tijdstip waarop het zich voordeed. Maar waar had men die wetenschap vandaan moeten halen? In dat opzicht voelde Zabor zichzelf en alle mensen overwonnen.

En dat belachelijke weer? Als men het kon beïnvloeden, zou de natuur ook daar een slag om de arm houden en alles weer teniet doen? Waarom interesseerde hii zich eigenlijk uitgerekend voor het klimaat en het weer? Zabor twijfelde plotseling aan zijn zending die hij nu ook grootheidswaan noemde. 'Wie,' las hij bij McCormmach, 'respecteert in dit slachthuis Europa nu nog terughoudendheid, zelfbeperking, evenwichtigheid, orde, helderheid en traditie?' Zabor stelde plotseling vast dat hij geen christen, geen mohammedaan of aanhanger van een andere geloofsgemeenschap was, en dat dit leed met zich meebrengt als het niet lukt om een eigen godsdienst te ontwikkelen. Het individu dat de natuur wil verbeteren, kan zich door haar niet meer laten troosten, niet meer in haar rusten en haar vertrouwen. Het moet een nieuw omhulsel zoeken, waarin het geborgenheid vindt. Zoals de feiten liggen, moet het ook dit omhulsel uit zichzelf voortbrengen. Het moet langzaam leren in zichzelf te rusten. 'Dat is de laatste hoop van de hedendaagse mens - of hij wil of niet, hij moet die taak op zich nemen.'

Maar Zabor scheen het leven hopeloos zijn krachten te boven te gaan. Op de avond van de 16e mei 1990 zat hij in *Café de la Crémaillière* en slikte hij na iedere slok wijn een slaappil die hij bij Annabella's toiletbenodigdheden had gevonden. 'Het was haar laatste liefdesdienst voor mij,' noteerde hij later. Hij wilde sterven, en net als zij in alle openbaarheid. Van hem zou de natuur, wie dit ook mocht zijn, in ieder geval niets meer te vrezen hebben. Met één uitzondering echter en wel, zoals hij twee dagen tevoren had geleerd, met één belangrijke uitzondering. Niet meer een willekeurig iemand, maar hijzelf zou over het tijdstip van zijn dood beslissen. Maar het lukte Zabor niet 'de natuur te misleiden en zich aan haar eigenlijke plan te onttrekken'. Toen hij aan zijn cafétafeltje langzaam in elkaar

zakte, bracht men hem naar een ziekenhuis. Het doosje naast de wijnfles gaf de arts de reddende aanwijzing, en hij pompte Zabors maag leeg.

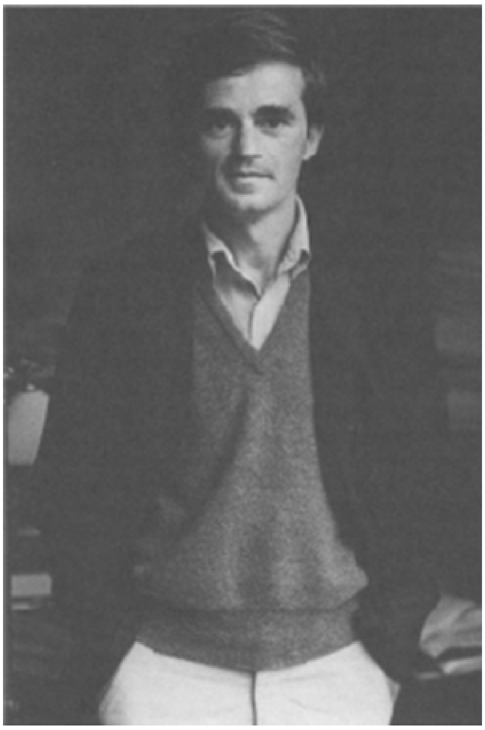
Zodra hij weer bij kennis was en in zijn ziekenbed over zijn toestand nadacht, merkte hij dat op de verkrampende verontwaardiging over de dood van zijn levensgezellin een verlossende droefenis was gevolgd. Deze veroorloofde hem om allengs weer te denken, zich helderheid te verschaffen over de eerstvolgende stappen en beslissingen te nemen. Zoals hij later berichtte, dwong hij zich met moeite niet weer ten prooi te vallen aan de vraag naar de zin van alles, zoals dat in Frankrijk was gebeurd. Hij wilde volgens zijn ideeën doen wat de natuur hem zou laten doen. Hij zou tegen haar vechten, zo lang en voor zover hem dat mogelijk zou zijn. Voor hem betekende dit nog altijd om aan de natuur het monopolie over het weer te ontrukken, zoals het voor anderen betekende de band van de mens met de aardse planeet te verbreken of de willekeurige overerving van eigenschappen te doorkruisen. Wie de mening was toegedaan dat de mens naar de natuur moest terugkeren, die wilde hij er zacht op wijzen dat de natuur reeds te zeer was verwoest om ernaar te kunnen terugkeren. Zabor wilde eindelijk handelen vanuit het instinct dat handelen de beste oplossing was.

Werk en ongeluk is een fragment uit *Het Genie*, roman van Dieter Eisfeld, die in mei a.s. verschijnt bij uitgeverij Amber, Amsterdam, in de vertaling van Theo Duquesnoy.

Graa Boomsma
De idiotie van het Amerikaans postmodernisme

Laten we maar vaststellen, dat de omschrijving ‘postmodernisme’ voor een bepaalde stroming in de naoorlogse Amerikaanse literatuur een idioot begrip is. De term roept alleen maar misverstanden op. Postmodern betekent niet ‘het modernisme voorbij’, is geen tegenhanger van het moderne schrijven maar een voortzetting van wat vóór de Tweede Wereldoorlog gestalte kreeg in Europa (Joyce, Eliot, Rilke, Proust, Döblin) én in de Verenigde Staten (Dos Passos met *USA* en *Manhattan Transfer*, Gertrude Stein met *The Making of Americans*, Djuna Barnes met *Nightwood*, Faulkner met alles wat hij heeft geschreven). Toch geven alternatieve omschrijvingen van postmodernisme zoals surfictie, anti-roman, fabulatie, Gothicisme, Borgesiaanse taallabyrinten of Nabokov-achtige verstoringen aan welke literaire richting er achter het onmogelijke etiket schuilgaat. Het handelt om een literatuur die de weerspiegeling en het realisme van de negentiende eeuw achter zich heeft gelaten en in plaats daarvan het vertrouwde onvertrouwd wil maken en de wereld opnieuw wil verzinnen. In de modernistische traditie gaat het om een gespleten realiteit, om een montage van gebeurtenissen, om een spel met tijd en geschiedenis, om modellen in plaats van uitgewerkte personages, om abrupte perpectiefwisselingen, om fragmentatie, om ongebruikelijke beelden. En er is geen centrale vertellersinstantie meer. De alleswetende verteller heeft het loodje gelegd. Sterker nog, bij William Gaddis' romans *JR* en *Carpenter's Gothic* is die verteller weggevaagd als ordenend principe.

De literatuur van Gaddis, Thomas Pynchon, John Barth en John Hawkes steunt op een centrale metafoor. Twee voorbeelden. Geld is de metafoor in *JR* (1975), maar in feite gaat het boek niet over geld maar over de invloed die het heeft op het menselijk gedrag. Uiteindelijk handelt *JR* over vervalste menselijke relaties. Het Vergeltungswaffe Zwei (de V-2) is het beeld dat *Gravity's Rainbow* (1973) van Pynchon beheerst. Maar ook in deze monumentale roman gaat het over iets anders: schozifreen en paranoïde gedrag als gevolg van een onzichtbare en ongrijpbare technologische ontwikkeling die de mens letterlijk en figuurlijk boven het hoofd groeit. *Gravity's Rainbow* presenteert een ontmenselijkte wereld waarin mensen objecten worden en objecten tot leven komen.



Carel Peeters, foto: Bert Nienhuis

Er zijn literaire wetenschappers en essayisten geweest die de naoorlogse modernistische Amerikaanse literatuur in kaart hebben willen brengen met omschrijvingen als: een stad van woorden (Tony Tanner), radicale naïviteit (Ihab Hassan), verstoring (Jerome Klinkowitz), een literatuur van na de vervreemding (Marcus Klein). Duidelijk is, dat het een literatuur betreft die ontoegankelijk en onaangenaam voor de lezer *lijkt.* Waarom? Omdat er niets meer vastligt. Men zoekt tevergeefs naar een morele ondertoon in een herkenbare wereld van woorden waarin op ieder ogenblik iets onverwachts kan gebeuren. De eenduidigheid is verdwenen, voorgoed. Alles is in stukken en brokken uiteengevallen. Er zijn meerdere verhaalontwikkelingen die met elkaar verstregeld raken of die plotseling afbreken. De personages komen als het ware uit de lucht vallen en hebben een vloeiende identiteit. Tijden en plaatsen veranderen om de haverklap. Het kan geen toeval zijn dat in de grote Amerikaanse romans van na de Tweede Wereldoorlog gigantische zwerftochten worden ondernomen door de twintigste eeuw en dat maskerades en identiteitswisselingen niet van de lucht zijn. Een van de honderden personages in *Gravity's Rainbow* heet Tyrone Slothrop. Hij is een Amerikaan uit een calvinistisch nest die in de puinhopen van het Duitsland van 1945 op zoek is

naar het geheim van de raket. Maar Slothrop is eerder een kruising van verhaallijnen of een mandala dan een personage. Slothrop wil te weten komen hoe de raket is opgebouwd, maar hij valt zelf uit elkaar. ‘Er is ook het verhaal over Tyrone Slothrop, die naar de Zone werd gestuurd om bij zijn eigen assemblage aanwezig te zijn - misschien, hebben zwaar paranoïde stemmen gefluisterd, de *assemblage van zijn tijd*- en er zou een clou moeten zijn, maar die is er niet. Het plan is mislukt. In plaats daarvan wordt hij afgebroken en versplinterd.’ Van plasticman en raketman lijkt hij - na verkleedpartijen, zwerftochten, maskerades en pornografische scènes - op te gaan in het naoorlogse landschap van de Zone, waar vooral Noord-Duitsland met de raketbasis bij Peenemünde wordt bedoeld. Met het boek gebeurt hetzelfde. Het is aan de lezer om zin te geven (als er zin is!) aan de brokstukken die hem de laatste pagina's, als de raket dank zij de zwaartekracht op 't punt staat Moeder Aarde te doorboren, om de oren vliegen.

Graa Boomsma, foto: Hans Vermeulen

Het lezen van Pynchon, Gaddis, Barth, Barthelme, Gass of Sorrentino doet - enigszins gechargeerd - denken aan het rijden door een landschap in een bus bestuurd door een maniak die zijn zinnen op zelfmoord heeft gezet. Dat soort leesavonturen zijn natuurlijk een ramp voor de moralisten in de letterkunde die naar een veilig houvast zoeken.

De roman is dood. Elke tien jaar staat er wel iemand op om die zin uit te spreken. De literaire bladen dienen immers gevuld te blijven? Die steeds weer terugkerende discussie ontlokt aan mij de associatie met de allermodernste literatuur die aan alle marktprincipes weet te ontsnappen: de graffiti. In Amsterdam kon je een paar jaar geleden ergens op een betonnen muur in bombastische letters lezen: God is dood, Nietzsche. Maar graffiti is nooit af. Enkele dagen later luidde de voorlopige epiloog: Nietzsche is dood, God. Onze Vader zelf had toegeslagen, hoewel hij zwak in de vormgeving was.

De moderne roman is springlevend en krijgt steeds nieuwe impulsen. Soms lijkt hij op een videoclip, hoewel de montage van de losse onderdelen natuurlijk weinig met plat effectbejag en modieus gedrag te maken heeft als het de roman betreft. De videoclip is populair, de modernistische roman niet. Waarom niet? Een videoclip beweegt zelf wel. De roman dient door de lezer in beweging gebracht te worden.

Ronald Suckenick schreef in de jaren zeventig een kleine roman in de vorm van een reeks filmische scènes: *The Death of the Novel.* Daarin somt hij op wat niet

langer bestaat in zijn ogen, zo'n twintig jaar nadat John Hawkes heel uitdagend had verklaard dat plot, personage, decor en thema de natuurlijke vijanden van de literatuur zijn: de werkelijkheid bestaat niet, de tijd bestaat niet, de persoonlijkheid bestaat niet. God was een alleswetende schrijver. En aangezien onze werkelijkheid niet meer wordt gesanctioneerd door een Schepper uit één stuk, bestaat er geen echtheidsgarantie meer voor de versie van de realiteit die wij hebben. Het toeval, de fragmentatie en de verstoring lijken te heersen. Het referentiekader voor de lezer is volstrekt onduidelijk. Wie is er aan het woord op de eerste pagina's van *JR*? Doet het er nog toe?

Geen wonder dat de modernistische boeken heftige reacties oproepen. Niks nieuws overigens. Ik geef een oud voorbeeld. De vooroorlogse criticus Menno ter Braak wijdde in de NRC van 13 juli 1933 een stukje aan Alfred Döblin. Hij kon er niet enthousiast over raken. De stadsroman *Berlin Alexanderplatz* was voor hem een voorbeeld van een onleesbaar boek dat met een maximum aan woorden een minimale visie uitdrukte. Bovendien had Döblin de hebbelijkheid om ‘alle eerbied voor vermoeidheid bij de lezer’ te ontberen. Döblin beulde zijn publiek maar af

met zijn ‘vermoeiende simultaneïsme’. Menno ter Braak zag niet in waarom al die uitweidingen over seksualiteit, economische produktiecijfers, sterren, reclame en lezingen over licht en warmte nodig waren. Ze laten de lezer maar ‘tevergeefs wachten op de openbaring van Döblins persoonlijkheid.’ Slechts enkele maanden na de beruchte boekverbrandingen door de Nazi's liet Ter Braak de lezer weten dat ‘dit genre gemengd met mythisch-literair-filosofisch-wetenschappelijke lectuur zonder dat iemand zich benadeeld zou voelen verbrand zou kunnen worden.’ Een schokkende verklaring die nauwelijks gerelativeerd wordt door de toevoeging dat hij dat ‘genoegen’ niet gunt aan fascistische studenten. De hedendaagse kritiek gaat nog zeer zwanger van Forum. Wat zou Carel Peeters bij voorbeeld te melden hebben over de moderne Amerikaanse literatuur? Niets, gelukkig. Hij heeft het te druk met het lezen van een voyeuristische biografie over J.D. Salinger. De vent is nog steeds belangrijker dan de vorm. Het houdt niet op. Het lijkt wel alsof er geen literair-historische ontwikkelingen bestaan. Telkens opnieuw wordt het wiel uitgevonden. *Madame Bovary* was te objectivistisch en immoreel; *Moby Dick* te lang, onleesbaar en niet realistisch; *Ulysses*, *USA*, *The Recognitions*, *JR*, *V.*, *Gravity's Rainbow* hetzelfde laken een pak. Het postmodernisme is immoreel, vond John Gardner, auteur van de essaybundel *On Moral Fiction*, omdat het geen modellen, visies of oplossingen levert voor het menselijk gedrag. Hij zag de romancier als een morele reisgids die een ordelijk inzicht in en een normerende visie op de wereld heeft. Techniek en materiaalbehandeling was franje. Of zoals Carel Peeters over *Raadsels van het rund* van Vogelaar schreef: de thematiek is zo vreemd nog niet, ‘mits in een andere vorm aangeboden’. (Tirade 270, p. 539) De echo van Ter Braak. ‘History is now’ waarschuwde Ralph Emerson. Het had een uitstekend motto kunnen zijn voor mijn roman *De idioot van de geschiedenis*, ware het niet dat ik de beginregels van Donald Barthelme's *The Dead Father* (1975) nóg toepasselijker vond. Barthelme's boek voert een dode maar sprekende vader op. Mijn tekst gaat over een nog levende vader die steeds minder te vertellen heeft te midden van het geweld van de geschiedenis die overal en altijd aanwezig is. Hij wordt een steeds levenlozere schim in een tirannieke tijd, een object dat één wordt met een ander object: zijn motor. Een citaat uit het derde en laatste deel van *De idioot van de geschiedenis*: ‘Kerst opent de houten deur. De groene Royal Enfield staat levenloos en onbezield in het donker van de garage. Een dood object dat kan doen en laten wat het wil. Niet dat het iets wil, omdat dingen niets willen, alleen mensen, soms. Hij sluit de deur en doet hem op het haakje. Hij tast naar de motor.’ Nu een ‘ander’ citaat, uit *V.* van Pynchon: ‘Inanimate objects could do what they wanted. Not what they wanted because things do not want; only men. But things do what they do, and this is why Profane was pissing at the sun.’ U ziet: schrijvers zijn niet te vertrouwen. Maar deze werkwijze komt dagelijks voor. Die schijnt modernistisch te zijn. Roland Barthes heeft er prachtige essays over geschreven. Intertekstualiteit, kruisbestuiving van teksten. En de Nederlandse critici? Die zijn allemaal provinciaal. Al dat postmoderne bochtenwerk... schreef Aad Nuis geïrriteerd in de Volkskrant.

History is now, de geschiedenis is nu. Dat betekent dat tijden en plaatsen niet meer in aparte hokjes terecht komen. Alles en iedereen loopt door elkaar. Daar en toen wordt hier en nu. En de mensen zijn acteurs tegen een historisch decor. Zo'n opvatting van de historie schept onbegrensde mogelijkheden voor de roman, zoals blijkt uit het werk van Gaddis, Pynchon en iemand als Tom Robbins (*Jitterbug Perfume*), een

wat meer luchtige Pynchon. Ralph Emerson zei: we moeten als schrijvers Grieken, Romeinen, Turken, priesters, heersers, martelaren en beulen worden. Die verbeeldingen dienen we met onze eigen min of meer verborgen ervaringswereld te verbinden, anders leren we nooit wat.

Zo geformuleerd wordt álle geschiedenis autobiografisch materiaal. Historische beelden worden door de schrijver, en de lezer, verpersoonlijkt.

Thomas Pynchon heeft in zijn boeken talloze uitspraken over geschiedenis gedaan. Ik licht er één uit, die in *V.* staat:

> Misschien heeft de geschiedenis van deze eeuw (...) wel geribbelde plooien in zijn stof, zodat het, als we ons in het dal van een vouw bevinden, onmogelijk is elders weefstructuren of patronen te ontwaren. Maar omdat je in één plooi leeft, neemt men aan dat er andere zijn, afgesloten door golvende tijdkringen die stuk voor stuk belangrijker lijken dan het weefpatroon zelf en iedere continuïteit tenietdoen. Daarom worden we vertederd door de grappig uitziende auto's van de jaren 30, de merkwaardige mode van de jaren 20, de eigenaardige morele gewoonten van onze grootouders. We produceren en bezoeken musicals en men krijgt ons zover dat we een vals geheugen gaan koesteren, een onechte nostalgie over wat zij waren. Bijgevolg verliezen we elk gevoel van een doorgaande traditie. Misschien dat als we op een bergtop zouden leven alles anders was. Dan konden we tenminste zien.

V. speelt in de twintigste eeuw, in de hele twintigste eeuw. Wat er in Pynchons eeuw gebeurt weet niemand precies. Het overzicht is zoek. De personages komen op plaatsen terecht waar ze eigenlijk niet horen. Welke plaatsen? Egypte 1898, Malta 1919 en 1944, Parijs 1913, New York jaren '50, Florence jaren '20. Tijden en plaatsen lijken op jojo's. En de plot van *V.* is eerder een complot. De personages krijgen paranoïde gevoelens omdat ze maar een klein stukje van de legpuzzel kunnen ontwaren.

V is de graal waarnaar Herbert Stencil - die over zichzelf praat in de derde persoon omdat hij zoveel identiteiten kan aannemen - op zoek is. V is de letter waarachter wisselende woorden en begrippen schuil gaan. Of liever, de graal bestaat niet meer uit één stuk. Is V Stencils moeder? Is het Veronica, Valletta (de hoofdstad van Malta), het mysterieuze land Vheissu, Venezuela, de Vesuvius, Venus? Of is het de apocalyptische V-1, en V-2, waarmee een zekere Karl Mondaugen, een Duitse student aan een technische hogeschool, zich bezig houdt, die later in een andere gedaante opduikt in *Gravity's Rainbow*, Pynchons V-2?

Herbert Stencil is een kopie van zijn vader, een Britse geheime agent die tijdens de onlusten in 1919 op Malta is omgekomen. Hij treedt letterlijk in zijn voetsporen en voelt de geschiedenis aan den lijve. Hij is meer object dan subject, waarmee één van de belangrijkste thema's van de roman is aangegeven: het wegzakken van al het levende in levenloosheid.

Er is nog een zwerfkei in *V.* waar de lezer niet omheen kan: de bierbuik Benny Profane, eerder een passief object dan een levend wezen. ‘Vrouwen waren Profane de sjlemiel altijd overkomen als ongelukjes’ schrijft Pynchon met veel leedvermaak. Herbert Stencil denkt overal tekens te zien, maar Benny Profane ziet nergens sleutels. Hij is het vleesgeworden zwerven dat de stedelijke straten van de twintigste eeuw op en neer gaat en door de riolen dwaalt op jacht naar krokodillen. Hij heeft geen doel voor ogen en ziet alleen objecten in een uiteenvallende wereld. Het kan geen toeval zijn dat Pynchon een voorliefde heeft voor het beschrijven van dumpplaatsen. Hij heeft dat gemeen met Richard Brautigan, die uiteindelijk zichzelf ook tot afval maakte.

Intrigerend in *V.* is het aanvankelijk duistere verband tussen de hoofdstukken. De vijftien delen en de epiloog zijn op zichzelf relatief traditioneel. Pynchon is een geboren humoristische verteller. De tien hoofdstukken over Profane en de ‘Whole Sick Crew’ in het Manhattan van de jaren vijftig hebben wel een dreigende ondertoon, die je zou kunnen omschrijven met de openingszin uit *Gravity's Rainbow*: ‘A screaming comes across the sky.’ Er zijn chaotische, spontane feesten en drinkgelagen die door hun zinloze, entropische karakter doen denken aan het meesterlijk weergegeven oeverloze geklets en gekakel op snobistische party's in *The Recognitions* van Gaddis. Vijf hoofdstukken handelen over historische episodes die met oorlog, spionage en geweld te maken hebben. Het zogenaamde Fasjoda-incident is het beginpunt van een reeks twintigste-eeuwse samenzweringen en spionage-complotten en andere duistere netwerken. Dat incident luidde een botsing in tussen de Franse en Britse koloniale politiek. Het ontstond toen in september 1898 een Brits-Egyptisch leger onder Lord Kitchener tijdens de verovering van Soedan in Fasjoda (een Bovennijl-provincie) op een Franse expeditie onder kolonel Marchand stuitte, die daar al op 10 juli was aangekomen. Engeland dreigde met oorlog, waarop de Franse regering Marchand opdracht gaf Fasjoda te ontruimen. Dat gebeurde op 4 november 1898.

Dit is een droog, traditioneel-historisch relaas. Pynchon gaat anders te werk. Vanuit wisselende perspectieven (onder andere vanuit een Egyptische treinmachinist) weet hij de geschiedenis biografische elementen mee te geven. Want waarom komt het Fasjoda-incident aan de orde, of de onlusten in Florence in verband met een Venezolaanse opstand, of de rebellie in 1922 van de Herero's in de Duitse kolonie Zuidwest-Afrika, of Malta tijdens de belegering in de Tweede Wereldoorlog? Die ‘toevallige’ historische gebeurtenissen zijn in *V.* terechtgekomen dank zij het fanatische zoeken naar V van Herbert Stencil. In de geschiedenis zoekt hij zijn eigen biografie en oorsprong.

Benny Profane en Stencil gaan in het laatste hoofdstuk naar Malta. Verleden en heden komen bij elkaar. History is now. Het is de tijd van de Suez-crisis, 1956. De epiloog van *V.* is een uitstapje naar de Maltezer onlusten van 1919 waarin Stencils vader omkwam. Malta is de ‘rots’ waarin Stencil en Profane verdwijnen, zoals Tyrone Slothrop in *Gravity's Rainbow* aan het slot opgaat in het verwoeste naoorlogse

landschap van Duitsland. De personages worden acteurs tegen de achtergrond van wisselende historische decors. Er kan van alles gebeuren. Iedereen speelt zijn eigen rol en krijgt steeds nieuwe teksten. Maar hoe het hele toneelstuk in elkaar zit, is een ander verhaal.

Het toeval en de chaos in *V.* hebben historische afmetingen. De twintigste eeuw blijkt een onontwarbaar kluwen van ondoorgrondelijke kettingreacties te zijn waarbij de mens schizofreen en paranoïde wordt en zoek raakt of in een object verandert. In *JR* (1975) van William Gaddis is geld zowel de veroorzaker van maatschappelijk en verbaal geweld als het bindende element in een wereld waarin niemand meer weet wie er aan de touwtjes trekt. De elfjarige scholier J.R. Vansant leert na een bezoekje aan Wall Street met geld speculeren. Hij presteert het om, vooral telefonisch, een gigantisch handelsnetwerk op te zetten en tegelijkertijd allerlei mensen voor zijn hebzuchtige karretje te spannen. Zijn macht is louter op autoriteit en erkenning gebaseerd.

Gaddis en Pynchon schrijven de ware literatuur van de apocalyps. Of zoals Frederick Karl het in zijn imposante essaybundel *American Fictions 1940-1980* formuleert: ‘een volmaakte uitdrukking van Henry Adams' maagd en de dynamo: de machine verplettert, de maagd redt.’ De V-2, en erger, hangt als een zwaard van Damocles boven ons hoofd. De macht van het dollarteken maalt mensen fijn. *JR* gaat over *business*, is Amerika, want de business van Wall Street is business. De titel geeft al aan dat de mensen in Gaddis' roman van ruim 350.000 woorden zijn teruggebracht tot letters, woorden, botsende zinnen en stemmen. Het geld zuigt identiteiten op, maakt mensen onzichtbaar. De scholier JR, die net als het ventje in *Mannekino* van Sybren Polet via vooral telefonades een verraderlijk imperium opbouwt, blijft in de coulissen. De stemmen die in *JR* door elkaar klinken, zijn losgezongen personages. *JR* is een akoestische collage, een kakofonie van door elkaar heen pratende vreemden, aangetast door de goudkoorts of door de begeerte een groot artistiek werk te maken. *JR* is de geschiedenis van Amerika, het luidruchtigste land ter wereld. Het volgende fragment, een toespraakje dat de leraar Gibbs - een eeuwig dronken kunstenaar ook - tegen zijn klas afsteekt, is een paradigma voor de hele roman:

> Aangezien jullie hier niet zijn om iets te leren, maar om onderwezen te worden zodat jullie die proefwerken goed kunnen maken, moet kennis geordend worden zodat die kan worden onderwezen, en die moet tot informatie worden teruggebracht zodat die kan worden geordend snappen jullie dat? Met andere woorden dat leidt ertoe te veronderstellen dat ordening een vaste

> eigenschap van de kennis zelf is, en dat wanorde en chaos gewoon onbelangrijke krachten zijn die van buitenaf werken. In feite is het juist andersom. Orde is gewoon een broze, gevaarlijke toestand die we proberen op te leggen aan de fundamentele realiteit van wanorde...

Wanorde, orde. En wat is geschiedenis anders dan de ordening van voorbije tijd? Nee, een schijnordening van het verleden. De modernistische schrijver manoeuvreert tussen wanorde en orde in en tracht in dit onoverzichtelijke, knarsende tijdsgewricht te overleven door een spervuur van woorden te produceren alvorens op het eindstation van de beschaving aan te komen.

Als een idioot probeert hij de kromme loop van de geschiedenis recht te buigen en hij ziet niet dat iemand, maar wie, de loop van een revolver op hém gericht houdt. Hij schrijft. Wat? Bij voorbeeld dit:

> Alles waaiert uit: nog woordloze zinnen, onbestemde associaties, onverwachte uitdrukkingen, richtloze zinnen, grenzeloos verlangen. Seconden vormen minuten vormen uren. Druppels uit een zee van tijd kruipen in donkere kieren en creëren een geschiedenis. Wat valt er te vertellen? Dat er geen boodschap is, geen thuis - alleen de miljarden en miljarden laatste ogenblikken... meer niet, maar al te veel. Onze historie (onze?) is een groeiend gezwel van zich opeenstapelende momenten. Zij ligt over de aarde maar vormt slechts een fractie van wat er leeft en sterft en leeft. We zullen moeten gaan letten op wat onverteld blijft, op wat er in de donkere spleten achterblijft, op de stilte die om ons heen hangt, oorverdovend. En als we terugblikken, zien we soms een doorgang in de rotswand van tijd en ontwaren eonen historie onder de uitgestrekte vrouwelijke hardnekkigheid van water en lucht waaronder zich zich een laagland uitstrekt met paden en wegen waarlangs wij kunnen gaan en staan en liggen. En alle paden en wegen leiden ergens naartoe, hopen we vurig, als wij ons hardnekkig blijven voortbewegen onder dat dak van lucht en water. In het allerlaatste ogenblik spartelen wij als vissen op het droge. Altijd. Manoeuvres tussen creatie en destructie, vuur en water, plus en min, dood en leven, verleden en toekomst.

En de schrijver besluit om die zinnen op de eerste bladzijde van zijn nieuwe boek, dat vier historische stadsverhalen zal bevatten, te laten drukken. Hij noemt dat boek *Tirannieke tijden.* Voorin zet hij een motto uit *V.* van Thomas Pynchon. En de geschiedenis herhaalt zich. Aad Nuis schrijft dat het boek een praktijkoefening in postmodernisme is van een in hedendaagse Amerikaanse literatuur geïnteresseerde criticus, maar dat hij in plaats van al dat bochtenwerk (‘velerlei trucs uit de meest geavanceerde romantechniek’) en die vervreemdingseffecten er voortaan beter aan zou doen ‘ordelijk en overzichtelijk, kortom gewoon (te) schrijven’. De echo van Ter Braak, de fatsoensrakker van het recensentendom.

En de schrijver belooft zichzelf het woord ‘postmodernisme’ nooit meer in de mond te nemen. Hij is er al bijna idioot van geworden.

Lezing, gehouden op 23 januari in Boekhandel De verloren tijd te Amsterdam.

August Hans den Boef
Don DeLillo en John Calvin Batchelor
Amerikaans postmodernisme en engagement?

Vanochtend werd ik getroffen door de voorpagina van de Volkskrant. Er werd een artikel aangekondigd: 'De geest van Rudi Fuchs is verdwenen uit Kassel. Politiek, engagement en thema's keren terug op Documenta.' Uit het artikel zelf bleek dat deze aankondiging negatief was bedoeld. Kennelijk is het tegenwoordig iets ergs als kunst met politiek, engagement en thema's te maken heeft. Ik vind deze houding tekenend voor de manier waarop veel mensen het postmodernisme opvatten. Als een uitdrukking van een neo-conservatief levensgevoel, als een habitus tegenover leven en cultuur die zich kenmerkt door een oppervlakkig l'art pour l'art-sfeertje. En daarin is geen plaats voor het gewraakte trio. Ook in serieuze publikaties - en nu nader ik langzamerhand het onderwerp van dit artikel - wordt vaak betoogd dat het postmodernisme geen engagement meer kent[1].

De stelling dat postmoderne Amerikaanse literatuur niet geëngageerd is, wil ik bestrijden. Ik ga dat doen aan de hand van het werk van twee auteurs: John Calvin Batchelor en Don DeLillo. Twee romans van ieder: eerst Batchelors *The Further Adventures of Halley's Comet* (1980) en *The Birth of the People's Republic of Antarctica* (1983) en vervolgens van DeLillo *Ratner's Star* (1976) en *White Noise* (1984) Deze twee schrijvers heb ik gekozen vanwege de kwaliteit van hun werk en de beschikbaarheid van dit werk in de Nederlandse boekwinkels. Bovendien is *White Noise* onlangs in het Nederlands vertaald. Dat ik van elk twee boeken bekijk is bepaald door de symmetrie. Omdat Batchelor tot nu toe twee romans heeft gepubliceerd, heb ik er van DeLillo ook twee genomen, hoewel hij er acht op zijn naam heeft staan. Zowel *Ratner's Star* als *White Noise* zijn representatief voor De Lillo's oeuvre en daarbinnen behoren ze tot de meest geslaagde voorbeelden.

De methode waarmee ik de vier boeken te lijf ga, is aanvechtbaar. Omdat ze tamelijk onbekend zijn en ik toch wil adstrueren waarom ze mij 'niet ongeëngageerd' voorkomen, moet ik iets over de verhaalinhoud vertellen. Vijftienhonderdzesenzeventig dikbedrukte Amerikaanse pagina's navertellen, dat kan niet. Het gaat dan ook eerder om een partijdige interpretatie van mijn kant. Aanvechtbaar is de methode ook omdat het bij postmoderne teksten toch vooral over de literaire techniek moet gaan. Die formele aspecten vind ik zelf eigenlijk veel interessanter en ik zal er zeker enkele opmerkingen aan besteden. Maar... ik heb op mij genomen, zoals gezegd, om te bestrijden dat het Amerikaans postmodernisme niet geëngageerd is en daarom kies ik deze methode als de minst slechte.

Voor ik met de boeken begin, eerst een opsomming van wat algemene trekjes aan het Amerikaanse postmodernisme, voorzover relevant voor het werk van Batchelor en DeLillo. Heel vaak is er sprake van het gebruik van natuurwetenschappen, van verspringen in ruimte en tijd, het optreden van verschillende stijlen en genres, SF-elementen, intertekstualiteit, details uit het (absurde) dagelijks leven in de States. Dan zijn er de twijfels aan de waarheid van het technologische wereldbeeld, van de taal, van de literatuur. En de romans stikken van de complotten.

Astrofysica tegen entropie

John Calvin Batchelor lijkt zijn *The Further Adventures of Halley's Comet* te beginnen in de neo-conservatieve trant van het ‘postmoderne levensgevoel’: ‘Het was laat in september 1985 en de hippies waren allang afgestudeerd aan de rechtenfaculteit.’ Een vreselijke eerste zin vanwege de visie die erachter schuilt: de jaren zestig zijn achteraf niet meer dan wat naïef gehannes, gesponsord door Levi's en de platenindustrie. Toch is *The Further Adventures...* niet zo'n boek, integendeel. Het belangrijkste thema in deze roman is wat we aanmoeten met de illusies uit de jaren zestig, hoe we nog iets ervan kunnen redden. Hoofdfiguren zijn twee ex-hippies, die als jurist handige foefjes uithalen voor de Firma Cedric Broadswerd en Zonen, onderdeel van de gigantische Means Corporation, die weer behoort tot de geheimzimmige Proto Industrial Trust (PIT). Het lijkt erop alsof de twee juristen Frank Zappa's advies uit het eind van de jaren zestig in praktijk hebben gebracht: knip je haar af, doe een net pak aan en begin een lange mars door de instituties om de macht te veroveren. Het tweetal ziet eruit als yuppies en huldigt ook de bijbehorende levensstijl. Aan de andere kant is er binnen hun vriendenkring veel van de sfeer uit de jaren zestig in stand gebleven. Vooral blijkt dat uit hun taalgebruik en hun liefde voor popmuziek. Het nummer ‘Won't get fooled again’ van de Who is zelfs één van de motieven in de roman. De kapotgeslagen droom van de jaren zestig culmineert dan ook in de laatste regels van deze song: ‘Meet the new boss... The same as the old boss!’

In het begin is *The Further Adventures...* weinig meer dan een zedenschets van een bepaald Amerikaans milieu, zoals we die ook uit het werk van Tom Robbins kennen. Maar dan komt het keerpunt in de roman en in het leven van de twee juristen als een oude vriend na veertien jaar terugkeert van zijn ‘Heilige Oorlogen’. Deze figuur is een echte drop-out en hij beschouwt zichzelf als een Middeleeuwse ridder zonder vrees of blaam. Ik moet zeggen: een middeleeuwse ridder zoals die in de tijd van de Romantiek is bedacht en in de twintigste eeuw via pulpblaadjes wordt

voorgesteld. De vriendenkring helpt deze ridder in zijn strijd, alleen is niet duidelijk waartegen er precies gevochten moet worden. Het heeft in ieder geval met de in aantocht zijnde Halley-komeet te maken en met de familie Means.

Vier maal wordt deze geschiedenis onderbroken door flash-backs. Deze spelen zich af tijdens de voorgaande verschijningen van de komeet. Telkens is er wel een voorvader van de Broadswords en de Means die in de flashbacks optreedt. Telkens zijn er ook drie merkwaardige mannetjes die vragen stellen over de toenmalige staatsopvattingen en de ideeën van degenen die zich daartegen verzetten. Het gaat hier niet om de Drie Koningen, maar om echte ‘revolutionairies’ (in het Nederlands kennen we geen dubbelzinnige vertaling hiervoor): de geïncarneerde komeet en zijn twee adjudanten.

Ook in 1985 is de komeet weer aanwezig en wil hij weer ‘optreden in de geschiedenis’. Concreter: meehelpen in de strijd tegen de entropie van de multinationals. Er komt zelfs magie aan te pas voor de komeet samen met de exhippies en hun vrienden, aangevuld met een Robin Hoodbende van ex-NASA personeel, de Means weet te verslaan.

Behalve de flash-backs over de komeet zijn vier andere afwijkende stukken belangrijk: ‘The Rise and Fall of the Straw People’. Ze beschrijven de opkomst en ondergang van een door twee dochters Means geleide ondergrondse beweging die bestond van 1968-1978. Ondanks het feit dat deze beweging haar uiterste best deed om de fouten van de voorgangers te vermijden, loopt het project stuk op de macht van het Amerikaanse establishment, met Henry Kissinger als verpersoonlijking daarvan. Intussen hebben de meisjes Means zich weer volkomen aangepast. Batchelor trekt hier duidelijk een parallel met Patricia Hearst, die zelfs nog aan bankovervallen deelnam en nadat de advocaten van haar vader vrijspraak verwierven, weer perfect meedraait. De oude Hearst lijkt ook wat op Means. Hij heeft net als hij een kasteel uit Europa laten komen en steen voor steen in Amerika weer opgebouwd.

Aardig is hoe Batchelor een vermenging nastreeft van de riddercultuur met die van moderne tycoons. Niet alleen de jonge Broadsword meent dat hij een ridder is, de Means houden op hun feesten echte tournooien, ze beschikten over een echte hofhouding, de dochters Means worden behandeld als prinsessen en de jongste telg heet Torrance *IX.* In hun oude kasteel woont een lelijke oude heks (Means' eerste echtgenote) die conform het pulp-genre met het huis verbrandt en er blijkt ook een bastaardzoon gevangen te worden gehouden. Prachtig is het taaltje van de ex-NASA struikrovers: een technocratische code op *Ivanhoe*-stramien. Die vermenging kan de lezer voor grote verwarring plaatsen. Als je één van de motto's uit Walter Sott voor *The Further Adventures...* leest, meen je dat het over een concernleider gaat en niet over koning Richard Lionhart.

Batchelor speelt niet alleen met het romantische genre en de astrofysica, ook binnen de diverse intriges zelf is hij vaak heel grappig. Zo is er in 1682 een spion die in Newtons werkkamer een kast opent en een gigantische lading appels over zich heen krijgt. En het boek bevat ook uitstapjes naar andere wetenschappen, bijvoorbeeld een verhandeling over de uitgestrekte bossen als economische basis voor het Amerika van de achttiende en negentiende eeuw.

Wat voor engagement bevat dit toch tamelijk fatalistische boek? In grote lijnen is dat de visie van de astrofysica als drijvende kracht voor de geschiedenis, waardoor omwentelingen aan regelmaat onderhevig zijn. De jaren zestig keren onontkoombaar

ooit weer terug. Geen entropie dus, zoals bij Pynchon - die hiervoor ook met naam en toenaam kritiek ondervindt van de kant van de dochters Means. Overigens staat Batchelor sterk onder invloed van Thomas Pynchon. De PIT doet denken aan het 'System' uit *Gravity's Rainbow*, de 'historische' passages aan *V.*

Utilitarisme op de Zuidpool

The Birth of the People's Republic of Antarctica zou je als een economische fabel kunnen lezen, als een kritiek op het utilitarisme. Deze keer verwerkt Batchelor niet de ridder-romantiek uit de pulpverhalen, maar de barse sagen uit het oude IJsland en Scandinavië in zijn verhaal.

Net als de eerste roman situeert Batchelor de nieuwe in de toekomst: de belangrijkste gebeurtenissen spelen zich af rond het jaar 2000.

The Birth... begint in 1973 als de hoofdpersoon Grim Fiddle wordt geconcipieerd uit de vereeniging van een Sybille - jawel - en een onwillige dienstweigeraar die in Stockholm zijn toevlucht heeft gezocht, treurend om zijn liefje 'back home'. Fiddle groeit op in de 'draft dodgers'-kolonie, ontvangt geen onderwijs en werkt wat in een Vikingen-vakantiekamp. Sommige Amerikanen verdienen nog wat in de ijhockey-competitie en vanuit de moraal van deze sport, gecombineerd met de ethiek van de Vikingen, ontwikkelt Fiddle zijn levensbeschouwing. Batchelor houdt kennelijk veel van zo'n vermenging. Later komt daar nog een fundamentalistische interpretatie van de bijbel bij, maar ik wil niet vooruitlopen.

In 1990 blijkt het liefje van Fiddle's vader een wereldberoemd econome te zijn geworden en komt zij naar Stockholm om de Nobel-prijs voor haar discipline in ontvangst te nemen. Bij deze gelegenheid doodt Fiddle's vader haar echtgenoot. Deze daad veroorzaakt een geweldige commotie in Zweden: de vreemdelingenhaat bereikt een hoogtepunt en de christelijke fundamentalisten grijpen naar de macht. Fiddle, zijn vrienden en familie vluchten in een zeiljacht de zee op.

Helaas is op dat moment heel de wereld in een volksverhuizing verwikkeld en kan het gezelschap nergens aan land. Uiteindelijk komt het in het Zuidpoolgebied terecht, tussen andere verworpenen. Het is daar een chaos, waar iedereen in gevechten verwikkeld is: Argentijnen, Engelsen, vluchtelingen, piraten en het geheimzinnige Ice Cross (een illegale tak van het Rode Kruis). De bewoners van deze barre, door oorlog geteisterde streek sterven als ratten.

Na veel verwikkelingen slaagt Fiddle er in om met zijn zwaard een koninkrijk uit het ijs te kerven, maar het ko-

ningsschap duurt niet lang. Fiddle begint aan zichzelf te twijfelen. Aanvankelijk geloofde hij de reïncarnatie te zijn van Skallagrim Strider, een IJslandse desperado die precies duizend jaar tevoren het zelfde had verricht als Fiddle. Het wereldbeeld van onze Conan de Barbaar cegint echter uit elkaar te vallen, het amalgaam van ijshockey, sagen en bijbel werkt niet meer. Cruciaal hierin is Fiddle's lectuur van het economische werk dat het liefje van zijn vader had geschreven. Deze vrouw, Charity Bentham, heeft een nieuwe versie ontworpen van het utilitarisme. De in de achttiende eeuw door John Bentham (!) gepropageerde opvatting van het verspreiden van het grootst mogelijke geluk over zoveel mogelijk mensen. Fiddle concludeert dat het neo-bethanisme niets anders is dan een beschrijvingsmodel van de gangbare Amerikaanse politiek. De vluchtelingenkampen van het Ice Cross passen daar perfect in, maar ook zijn rol als koning.

Het engagement van *The Birth...* is de aanklacht tegen de economische onderdrukking van de Derde Wereld door het rijke Noorden, waarbij de liefdadigheid als pleister op de wonde fungeert. De roman is trouwens alles behalve een politiek traktaat op een ‘sword-and-sorcery’ stramien. Daarvoor is de manier waarop de economie wordt behandeld te serieus en de intertekstualiteit te veelzijdig. In de passages die op zee spelen, heeft Batchelor het werk van Melville gebruikt, het Zuidpoollandschap is soms geïnspireerd op Poe en voor de achtergronden van de hoofdfiguur is de Noordse sagen-serie uit de Penguin Classics aangewend. Wanneer Fiddle in een droom zijn leven samenvat gebeurt dit in de stijl van Kevin Crossley-Holland, een dichter die de sagen zeer persoonlijk bewerkte.

Ik vind *The Further Adventures of Halley's Comet* wat speelser en gevarieerder dan *The Birth of the People's Republic of Antarctica*, ook in de combinatie van stijlen en perioden. Beide boeken zijn echter voorbeelden van een inventieve toepassing van bêta-principes op de literatuur.

Mathematica en taalvervuiling

Don DeLillo past eveneens bêta-principes toe in *Ratner's Star.* Omdat het om astrofysica gaat, lijkt deze roman ook wat op *The Further Adventures...*, maar DeLillo's boek verscheen vier jaar eerder, in 1976. Het is ook een beetje SF, net als bij Batchelor. Je kunt reconstrueren dat *Ratner's Star* in 1979 speelt. In dat jaar is Zweden in oorlog met Zwitserland, wordt de Nobel-prijs voor de vrede niet uitgereikt en neemt de hoofdpersoon van *Ratner's Star* die voor wiskunde (!) in zijn instituut in Amerika in ontvangst. Deze Billy Twillig is de uitvinder van de ‘zorgs’, een ontdekking die slechts een paar andere mathematici op waarde kunnen schatten. Bijzonder is de leeftijd van de Nobelprijswinnaar: veertien jaar.

Twillig is ontboden om aan een geheimzinnig project mee te werken: ‘Field Experiment Number One’. Wat het project inhoudt, komt Twillig niet te weten, al duikt er op elke pagina wel weer een figuur op die er iets over weet te vertellen. Deze figuren vertegenwoordigen vrijwel alle denkbare disciplines: astrofysici, mathematici, tovenaars, antropologen, linguïsten, systeemtheoretici, handlezers en noem maar op. Wel wordt het Twillig gaandeweg duidelijk dat het werk in het enorme complex met een ster te maken heeft, of liever gezegd, een planeet in de buurt van die ster. En een

boodschap die vanuit die planeet naar de aarde is gezonden. Omdat men aanneemt dat de beschaving rond Ratner's Star superieur is aan de aardse, moet de boodschap worden gedecodeerd en daarvoor is alle hoop gevestigd op de jonge Twillig.

Het decoderen wordt de jongen niet makkelijk gemaakt: hij krijgt telkens andere informatie, zowel over de ster als over zijn taak. Bovendien ontvangt hij regelmatig tekeningen die bepaalde aanwijzingen bevatten, maar hij weet niet van wie. Dan is er de onbekendheid van degenen die het ‘Field Project’ leiden en de ondoorzichtige relatie met een ongrijpbaar Hondurees kartel.

Als Twillig de boodschap decodeert is niemand geïnteresseerd in zijn oplossing. Hij is inmiddels naar een andere plaats gebracht om aan een nog geheimzinniger project te werken, ‘Logicon Project Minus-One’: het ontwikkelen van een interstellaire taal. De boodschap die Twillig heeft ontcijferd, blijkt het tijdstip te zijn waarop een eclips optreedt. Door de eclips loopt aan het slot van *Ratner's Star* alles uit de hand.

Uit het oogpunt van de intertekstualiteit doet *Ratner's Star* niet onder voor de boeken van Batchelor. Billy Twillig doet vaak denken aan Holden Caulfield uit Salingers *The Catcher in de Rye*, door zijn angst voor lichamelijkheid, voor luchtjes en vooral voor seks. Volwassenen vindt hij dan ook ‘perverts’. Het complex waarin het eerste project wordt uitgevoerd is een Kafkaesk labyrint (de Praagse schrijver wordt ook genoemd) en de grot waarin het tweede project begint, herinnert aan het hol waarmee *Alice in Wonderland* begint. Billy zelf is natuurlijk ook een Alice die allerlei merkwaardige figuren tegenkomt die absurde dingen tegen hem zeggen. En niet toevallig was Lewis Carroll in zijn dagelijks leven een mathematicus.

In de grote hoeveelheid personen die DeLillo door *Ratner's Star* laat wandelen, in het apocalyptische slot en in de paranoïde angst voor ongrijpbare multinationals, plaatst hij zich in de traditie van Thomas Pynchon. Eveneens postmodernistisch is de combinatie van genres en stijlen: in *Ratner's Star* klinken de bijbelpassages over de heks van Endor door, maar evengoed kapitein Nemo uit het werk van Jules Verne, en zijn er toespelingen op Calvino en Orwell.

Het engagement van dit boek ligt in de gedetailleerde manier waarop DeLillo de onbetrouwbaarheid van taal aan de orde stelt. Je kunt er alles mee doen en daarom zijn alle taaluitingen even verdacht. De natuurwetenschappen zijn volgens deze visie een ‘geloof’ omdat men taal nodig heeft om over deze wetenschappen met anderen te communiceren. DeLillo spitst deze visie toe op de holistische kitsch: *Ratner's Star* is één lange ironisering van vertogen als The Tao of Physics, *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance* en *The Dancing Wu-Li Masters.* Wat dit aangaat is *Ratner's Star* een heerlijk boek, vooral door de knappe manier waarop DeLillo al die verschillende vertogen weet te pasticheren.

In laatste instantie is ook *Ratner's Star* zelf niet te vertrou-

wen: wie is de verteller, vraagt de lezer zich af. Een domme journalist die aan het eind van het boek in de grot opduikt? Heeft zij het hele boek geschreven? Gelukkig wordt het raadsel niet opgelost.

Postmoderne milieuvervuiling

White Noise is een aanval op de rol van de kennis. Vrijwel iedereen in deze roman geeft les of krijgt les, met name in wat wij de zachte sector plegen te noemen. Kennis verandert iedere dag, maar werkelijke kennis bestaat niet, is het idee in de roman. Er bestaan alleen media, desinformatie, noninformatie. Op verschillende manieren wordt dit idee uitgewerkt. Bijvoorbeeld door het beroep van de verteller, Jack Gladney. De man, een huisvader, die voor de zoveelste keer is hertrouwd, is van beroep hoogleraar in een provinciestadje. Maar in een buitenissig vak: ‘Hitler Studies’. In de kater van 1968 was Gladney op het idee voor deze discipline gekomen en het bleek aan te slaan. Typerend is dat Gladney geen Duits spreekt en de man die hem in deze taal les moet geven waarschijnlijk ook niet.

Dan is er de giframp waarvoor Gladney met zijn gezin wordt geëvacueerd. Ook in deze roman laat DeLillo zien hoe de informatie telkens wisselt en verwordt tot desinformatie. Gladney komt noch te weten wat er precies is gebeurd, noch wat de gevolgen van de ramp voor hemzelf zullen zijn. Met name de medici moeten het hierbij ontgelden; trouwens ook later in het boek. Op Gladney's vrouw is namelijk ooit een experimenteel medicijn getest, in opdracht van een geheimzinnig concern. Toen het experiment verboden werd ging Gladney's vrouw ermee door - ze wilde van haar doodsangst worden genezen - tot op het moment dat haar man en haar kinderen het ontdekken. Gladney hoort dat zijn echtgenote in ruil voor de pillen in een motel aan één van de farmalogen seksuele tegenprestaties levert en uiteindelijk probeert hij de bewuste man dood te schieten. Het loopt uit op een farce. Zoals heel deze roman uitloopt op een loflied en wel op de supermarkt. Hoe mooi en ordelijk staat alles in de schappen. In tegenstelling tot *Ratner's Star* is het dagelijks leven in *White Noise* heel belangrijk. Veel aandacht besteedt DeLillo aan de bezoeken van de Gladneys aan supermarkten en het volgen van de tv. Ook op andere plaatsen in de roman worden te onpas merken van producten genoemd. Consumptie, tv en dood zijn de belangrijkste thema's in White Noise.

Aanvankelijk lijkt deze roman fragmentarisch opgebouwd: gespreksflarden, anecdotes, tv, kinderen zeuren over medicijnen, over wetenschappelijke trivia, collega's van Gladney eveneens. Sommige anecdotes zijn grappig en symbolisch - zoals de twee bejaarden die dagenlang verdwaald in een winkelcentrum werden vermist. Belangrijker is dat de losse stukjes uit het begin later een functie krijgen. Nongebeurtenissen als een bezoek van Gladney aan ‘Amerika's meest gefotografeerde schuur’ of een discussie over het met de vingers poetsen van de tanden, het blijken allemaal vooruitwijzingen te zijn. Zo ook de rampen op de tv, de moordenaar met wie Gladney's zoon correspondentie-schaak speelt, een vriendje dat om een record in een kooi met gifslangen wil verblijven, het gezever over medicijnen - alles wordt functioneel. Zo wordt *White Noise* bijna een ‘klassiek’ hecht gestructureerd boek.

Stilistisch gezien bevat *White Noise* een aantal hoogstandjes. Zoals de samenspraak van Gladney en een collega waarin de een het heeft over Hitler en de ander over Elvis, in een prachtige wisselwerking. Fraai is ook het betoog van de non die uitlegt dat haar orde er is om de ongelovigen te laten zien dat er nog iets als godsdienst bestaat: de gelovigen geloven er zelf al lang niet meer in. Grappig is de maniet waarop Gladney zich tegenover literatuur afzet: op een bepaald moment vindt hij zijn taalgebruik te literair. Ook het begrip ‘postmodern’ hanteert DeLillo op een creatieve manier. Gladney meent dat de zonsondergamgem tegenwoordig veel mooier zijn dan vroeger, vooral na de giframp zijn ze schitterend. ‘Postmoderne zonsondergangen’ noemt hij deze producten van vervuiling dan ook.

Neo-avantgardisme

De vier romans die ik zojuist heb bekeken zijn op een of andere manier commentaren op het hedendaagse Amerika. Het zijn geen commentaren vanuit een neo-conservatief standpunt, commentaren die de status quo met instemming begroeten. Batchelor en DeLillo leveren echter geen eenduidig commentaar, de visie die hun romans presenteren is verre van simpel. Juist door de verschillende invalshoeken die Batchelor en DeLillo proberen te zoeken, wordt hun waarschuwing tegen linguïstische en andere systemen, tegen een kinderlijk vertrouwen daarin, interessant. En daarom vind ik deze auteurs geëngageerd, al is hun engagement anders en vooral bescheidener dan dat van de jaren zestig.

Het engagement wordt ook zichtbaar in de manier waarop zij met intertekstualiteit omgaan: geen hiërarchisch onderscheid makend tussen hun literaire en andere bronnen. Niet terugkeren tot de literaire tradities, maar een creatieve combinatie van stijlen en genres bereiken, dat is het streven van deze auteurs. Ze behoren dan ook niet tot de postmodernistische schrijvers die men wel neo-historisch noemt - er is in Amerika een hele golf van neo-realisten de laatste tijd. Batchelor en DeLillo zijn neo-avantgardisten, ze sluiten veel meer aan bij auteurs als Thomas Pynchon en William Gaddis dan bij figuren als Hemingway. Een boek als *White Noise* is door het kritisch-paranoïde tijdsbeeld zeer verwant aan *The Crying of Lot 49* van Pynchon. Hoe aardig ik sommige neo-realisten als Raymond Carver of David Leavitt ook vind, auteurs als Batchelor en De Lillo zijn een stuk avontuurlijker.

Dit artikel is een lichtgestileerde versie van een korte lezing die ik vrijdagavond 23 januari 1987 in de Amsterdamse boekhandel De Verloren Tijd hield.

Eindnoten:

1 Noot Bijvoorbeeld: Hans Bertens, ‘Het postmodernisme in de literatuur’. In: Jeroen Boomgaard en Sebastian Lopez (red.), *Van het postmodernisme.* Amsterdam 1985. Het niet-geëngageerde postmodernisme vind ik eerder terug bij de neo-historische stroming daarbinnen. De architect die een dertien-in-een-dozijn woningblok opsiert met romaanse boogjes, wat klassieke zuiltjes tegen de gevel plakt en het geheel van een opvallend kleurtje voorziet, vertegenwoordigt méér het ‘moderne levensgevoel’ dan de ‘neo-avantgardistische’ postmodernist die jarenlang aan gecompliceerde monsterboeken werkt. In tegenstelling tot Jürgen Habermas en, in navolging van hem, Kenneth Frampton, wijs ik deze laatste vorm van postmodernisme niet af.

Elrud Ibsch en Douwe Fokkema
(Post)modernisme: Sprechstück in Muiderberg

Elrud Ibsch:

Mag ik je even iets voorlezen uit *Die Lesbarkeit der Welt* van Hans Blumenberg? Rabbi Jehuda komt bij Rabbi Jischmael die hem vraagt waarmee hij bezig is. Rabbi Jehuda antwoordt dat hij de Tora overschrijft, waarop Rabbi Jischmael het volgende zegt: 'Mein Sohn, sei voorsichtig bei deiner Arbeit, denn sie ist eine Gottesarbeit; wenn du nur einen Buchstaben auslassest oder einen Buchstaben zu viel schreibst, zerstörst du die ganze Welt.'

Hierin lees ik de onnoemelijk lange traditie van de suprematie van het woord die voor alle culturen die op de joodse voortbouwen, kenmerkend is. Met weinig uitzonderingen werd het woord een meer dan instrumentalistische waarde ten aanzien van de 'wereld' toegekend. Wat dat betreft is de taalopvatting van de postmodernisten slechts een consequentie, een geseculariseerde versie van wat de rabbijn zegt. De primaire plaats van het woord is in beide gevallen duidelijk; wat gewijzigd is, is de verantwoordelijkheid van de mens tegenover een - goddelijk - wereldplan waardoor in de joodse traditie zoiets als een taalfout 'beoordeeld' kon worden.

'De wereld opnieuw verzinnen.' Graa Boomsma vermeldt deze door Raymond Federman geformuleerde imperatief. Met het woord, door het woord ontstaat een nieuwe wereld in plaats van de oude, waarvan het afsterven door Beckett is beschreven. Hier zie je weer de geweldige macht van de taal - een creatieve, niet een referentiële macht. Nietzsche was al aardig op weg toen hij ieder woord tot metafoor verklaarde, en niet alleen het woord van de dichter. Hij wilde daarmee zeggen dat er geen determinerend verband bestaat tussen teken en denotatum, en dat het aan ons is enige verbinding tussen de twee te leggen. Bij hem zijn er echter nog twee instanties waarvan je weliswaar weet dat ze alleen op arbitraire, conventionele en vooral herroepbare wijze met elkaar verbonden zijn - maar je kunt ze nog wel aan elkaar 'toetsen'. Het metafoorbegrip van Derrida gaat verder; het voorziet niet meer in een wederzijdse toetsing.

Een goed voorbeeld hiervan geeft de vroege Peter Handke. In 1967 heeft hij het 'Sprechstück' *Kaspar* geschreven, waarin iemand tot spreken wordt gedwongen. 'Sprechfolterung' zou het ook hebben kunnen heten, zegt Handke zelf. Ik haal even het boek om je voor te lezen wat ik bedoel: 'Ein Tisch ist ein Wort, dass du auf den Schrank anwenden kannst, und du hast einen wirklichen Schrank und einen möglichen Tisch an der Stelle des Tisches, und? Und ein Stuhl ist ein Wort, dass du auf den Besen anwendest, so dass du einen wirklichen Besen und einen möglichen Stuhl an der Stelle des Stuhls hast...'

Douwe Fokkema:

Misschien mag ik Handke even terzijde laten en terugkomen op Derrida. De grote nadruk die Derrida op het talige karakter van onze kennis en communicatie legt, berust op een polemische eenzijdigheid. Het is een verlate reactie op het positivisme van de filologische interpretatie die in het Franse schoolsysteem nog altijd een centrale plaats inneemt ('explication de textes'), misschien ook een reactie op de symbolistische poëtica van de grote Franse dichters - van Baudelaure tot Mallarmé. In landen waar men Nietzsche kent en heeft verwerkt, zoals in Duitsland en Nederland,

is Derrida overbodig. Het is overigens interessant dat je met een verwijzing naar de Tora begint en met Derrida eindigt. Je herinnert je het grote succes van het bezoek van Derrida aan de Universiteit van Jeruzalem waarvan Dima Segal ons heeft verteld. Persoonlijk beschouw ik de mystiek van Derrida als een gevaarlijk atavisme; Derrida ontwerpt spelregels die het vrijwel onmogelijk maken zijn werk te kritiseren. Mijn kritiek kan dan ook niet veel verder gaan dan de constatering dat zijn eenzijdige belangstelling voor talige semiosis geen ruimte laat voor niet-verbale communicatie, die ons belangrijke mogelijkheden voor controle van de waarde van taaluitingen biedt: de omhelzing die versleten woorden over liefde vervangt, de knipoog die een grapje begeleidt, het gapen als uitdrukking van verveling. Ik zou je willen vragen wat het gevolg is van de eenzijdige nadruk op het talige karakter van communicatie. Wat zijn de consequenties van een filosofie die beweert dat woorden slechts naar andere woorden en niet naar zaken of een begrip van zaken verwijzen?

Elrud Ibsch:

Een gevolg van een dergelijke taalfilosofie is dat onderscheidingen komen te vervallen, tussen taal en werkelijkheid, tussen kunst (fictie) en werkelijkheid, en tussen verschillende soorten taalgebruik. Een genre dat hiervan profiteert is de reclame. Als je de advertenties van computerbedrijven volgt kun je zien hoe ons een ‘werkelijkheid’ wordt opgedrongen, een werkelijkheid die door de tekst wordt gecreëerd. De vraag naar echt en onecht kan niet meer worden gesteld. Graa Boomsma refereert hieraan wanneer hij bericht over iets dat hij in een Burger-Kingrestaurant heeft gehoord: ‘Hé, die croissan'wiches zijn hier kleiner dan op de reclame!’

De postmodernisten profiteren van de situatie door reclameteksten in hun werk op te nemen. Dan zeggen wij als gesocialiseerde literatuurexperts dat dit geschiedt om de sloganachtigheid van dergelijke teksten ironisch te ontmaskeren. Mij zul je dit overigens niet meer horen zeggen.

Ik vind langzamerhand dat deze interpretatie zelf tot slogan is geworden. Maar vooral denk ik dat het stadium van de ironie gepasseerd is. In een situatie waarin je echt van onecht niet meer kunt onderscheiden, kun je ook niet meer ontmaskeren. Waar geldt dat ‘anything goes’, heeft de ironie geen doel meer. Nietzsche kon nog wel ontmaskeren en ironisch treffen. Al kon ook híj over het echte niets meer zeggen, hij kon het onechte ten minste nog aanwijzen.

Nu begrijp ik best dat je ook daarmee niet eindeloos kunt doorgaan. In het postmoderne verhaal heeft men dan ook naar verschillende uitwegen gezocht. Enerzijds zie je in Europa, en met name in het Duitse taalgebied (Peter Handke, Thomas Bernhard en anderen) dat men consequent en expliciet doorgaat met het ontkennen van enige - zij het ook nog zo hypothetische - motivering en verklaring, anderzijds tref je in het Amerikaanse proza willekeurige motiveringen zonder enige hiërarchische ordening naast elkaar aan - het expliciete ontkennen wordt niet meer gethematiseerd.

Douwe Fokkema:

Ik ben het niet helemaal met je eens. Het verschil tussen de Duitse en de Amerikaanse postmodernisten lijkt me minder groot dan jij denkt. De Amerikaanse postmodernistische teksten geven meestal wel aanleiding tot een ironische interpretatie of kunnen ten minste als parodie worden gelezen. Ik heb een kleine omweg nodig om dit duidelijk te maken.

De leuze ‘anything goes’ richt zich tegen de zwaarwichtigheid van de White Anglo-Saxon Protestants, tegen de precisie van de Modernisten en het morele verantwoordelijkheidsgevoel van de existentialisten. Gerhard Hoffmann heeft de relatie tussen de receptie van het existentialisme in de Verenigde Staten en het Amerikaans Postmodernisme beschreven. In *The Floating Opera* heeft John Barth zijn afscheid van het existentialisme als volgt onder woorden gebracht: ‘To realize that nothing makes any difference is overwhelming; but if one goes no further and becomes a saint, a cynic, or a suicide on principle, one hasn't reasoned completely. The truth is that nothing makes any difference, including that truth.’ Hoffmann ziet hier - maar ook bij John Hawkes en anderen - het einde van het tragische levensgevoel en het begin van een vrijblijvende luchthartigheid die in Amerika komisch wordt gevonden (de geestigheid ontgaat ons meestal).

Als Donald Barthelme, in navolging van Susan Sontag en Robbe-Grillet, de lezer waarschuwt dat hij niet moet interpreteren - ‘don't go reading things into things,’ zegt Jane in *Snow White* - hoeven wij zijn raad niet op te volgen. Bij alles wat Barthelme schrijft, geeft hij een knipoog. De postmodernistische schrijver is minder dan zijn voorgangers geneigd de lezer van instructies te voorzien. Gide vond het al niet nodig om de interpretatie van zijn werk te sturen. Barthelme lacht om wat wij met zijn verhalen doen. Maar daarom kunnen wij zijn teksten wel als parodie lezen, als ontmaskering van het vertoog waarmee de lezer op hetzelfde moment wordt geconfronteerd. Dennis Donaghue heeft dit begrepen toen hij in de New York Review of Books schreef dat de personages in *Snow White* ‘talk like a TV interviewer or a Creative Writer; any idiom will do, so long as it has the charm of annihilating its owner.’ Vertrouw de postmodernisten niet; ze zijn niet volstrekt onverschillig, ook al geven ze voor dat te zijn. Of omgekeerd: neem hun onverschilligheid serieus, dan kun je hun instructies met een korrel zout nemen.

Er kan alleen sprake zijn van een discours dat zichzelf vernietigt als de lezer nog over een restant normbesef en kennis van de wereld beschikt. De postmodernist lijkt van een veronderstelling uit te gaan dat de lezer geen criteria meer heeft om ironie of parodie te herkennen. Dat is tactiek. In werkelijkheid gaat het om een uitdaging aan de lezer om de tekst *niet* louter mechanisch te consumeren. Ik zie dan ook een minder grote afstand tussen Duitstalige schrijvers als Handke, Bernhard, Strauss en Rosei en de Amerikanen. Zoals Steven Taubeneck heeft aangetoond, gebruiken Barthelme en Handke vrijwel dezelfde middelen voor hun taalkritiek. Van het magistrale gezeur van Thomas Bernhard, zijn uitgesponnen geperverteerde causaliteit, ken ik echter geen Amerikaanse pendant.

Elrud Ibsch:
Ik kan je intellectueel wel volgen, maar als ik nu spontaan en persoonlijk-evaluatief reageer dan ervaar ik het spel van de Amerikanen met de lezer als pedant, terwijl Bernhard mij fascineert. Mogelijk ligt dat gedeeltelijk ook aan mijn grotere bekendheid met de Duitstalige traditie. Als ik daarvan echter even afzie, ligt toch in wat je het ‘magistrale gezeur’ van Bernhard noemt een groter engagement besloten. Het is ondoenlijk om nu uitvoerig op de kwestie van het al dan niet aanwezige engagement van de postmodernisten in te gaan, maar Berhards intellectuele tortuur wil ik in ieder geval als engagement bestempelen. Hij staat mijns inziens in een duidelijk herkenbare relatie tot de modernisten - je weet dat ik heb getracht aan te tonen dat hij in zijn *Korrektur* de opvattingen van Musil radicaliseert. Natuurlijk zet hij zich er ook tegen af, maar ik ervaar dat niet als een diepe breuk.

Douwe Fokkema:
Wil je misschien terug naar het modernisme?

Elrud Ibsch:
Ik zou wel willen, maar het kan niet. Er is in de literatuurgeschiedenis geen weg terug. Wij kunnen niet vergeten wat geweest is. Er worden wel wegen ingeslagen die van het postmodernisme wegvoeren. Denk aan het recente werk van Peter Handke, vanaf *Langsame Heimkehr*. Het ongelukkige is dat zijn keuze voor mystiek, nieuwe menselijkheid en een poëtica van de verzoening mij niet aanspreekt. Ik ervaar het als genant wanneer scherpzinnige analytici en *Nein-Sager* ineens hymnische *Ja-Sager* worden. Wij kennen er meer: denk aan Peter Sloterdijk en Heide Göttner, die zich thans toepasselijk ‘Abendroth’ noemt.

Douwe Fokkema:
Sloterdijk kan ik niet meer serieus nemen sedert hij zich als Baghwan-volgeling heeft verkleed. Holistische oplos-

singen verhinderen kritiek. Maar als een terugval in de oosterse mystiek en middeleeuwse ideologie mogelijk is, zie ik niet in waarom de intellectuele hypothesen van de Modernisten afgewezen zouden moeten worden 'omdat ze tot het verleden behoren.' Heeft Borges in 'Pierre Menard' bewezen dat een recycling van het verleden onmogelijk is? Naar mijn mening is de modernistische poëtica nog geenszins uitgeput; het is ongelooflijk (maar waar) dat het werk van Musil in Amerika volstrekt onbekend is. Ik zou graag iets lezen dat mij aan het modernisme herinnert, maar daarvoor is het niet nodig om aan Pierre Menard te vragen *Der Mann ohne Eigenschaften* opnieuw te schrijven.

Deze tekst is afzonderlijk uitgegeven door De verloren tijd, Amsterdam 1987

Jan Brokken
Het einde van een prachtig tijdperk

Bordeaux lag op me te wachten, op mij en op m'n Remington. De trein rolde over de spoorbrug, het licht van de lantarens op de kade weerspiegelde in het snelstromende water van de Garonne, de gebouwen langs de haven waren vervallen, de wind die door de geopende raampjes van het gangpad naar binnen woei was warm. Zo had ik me in het Zuidhollandse dorp waar ik opgegroeid was het leven voorgesteld: zoel en uitdagend.

Ik pakte m'n koffers en m'n spiksplinternieuwe Remington. Hier zou het beginnen en hier zou ik later aan terugdenken. Ik was tweeëntwintig jaar en wilde schrijver worden.

Engel wachtte op het perron. Voluit heette ze Marie-Ange, maar ik noemde naar gewoon Engel. Ze verdiende die naam; ze was mooi als de meisjes uit de romans van David Goodis en ze was simpel. Twee maanden eerder had ik haar aan het meer van Soustons ontmoet en ik had haar meteen gezegd dat ik met haar trouwen wilde. Ze had daar hard om gelachen, ze vond me een beetje gek, een fantast die in zijn eigen fantasieën geloofde. Als ik echt met haar trouwen wilde, had ze gezegd, moest ik maar naar Bordeaux komen, want daar woonde ze. Dus was ik naar Bordeaux gekomen.

Ze had nog geen kamer voor me gevonden. Ik vermoedde dat ze er ook niet naar gezocht had; ik had haar wel getelegrafeerd dat ik op vrijdag de elfde september zou arriveren, maar ze geloofde het pas toen ik uit de trein stapte, net zoals ze pas geloofde dat ik schrijver wilde worden toen ze mijn Remington zag. ‘Je bent echt gek,’ riep ze, ter verwelkoming, en daar had ze misschien wel gelijk in, tenslotte moet je niet goed bij je hoofd zijn om te veronderstellen dat je met dingen die je verzint je brood kunt verdienen. Ik nam een kamer in een hotel recht tegenover het station. Ik weet niet of het nog bestaat, het heette Hôtel du Paradis en het was zo goor dat als je even tegen een deur leunde je je kleren direct naar de stomerij kon brengen. Ik bleef er een week. De ramen sloten niet goed af, de wind die naar binnen glipte werd met de dag warmer, het geratel van de aankomende en vertrekkende treinen klonk alsof ze rakelings langs je bed schoten, maar op de tafel voor het bloemetjesbehang glansde mijn schrijfmachine en ik hoefde er maar even naar te kijken of de tranen sprongen me in de ogen.

Ik had die Remington van mijn moeder gekregen. Ze hoopte dat ik journalist zou worden, iemand die vertelt wat er niet deugt in de wereld. Volgens mijn moeder was dat dermate veel dat er een nieuwe, stevige, soepel typende schrijfmachine voor nodig was om het allemaal op papier te krijgen. Voor de aanschaf ervan had ze geld moeten lenen, waar ze me zeker duizend keer aan herinnerd had, alsof ik haar, met dat ene cadeau, minstens een half leven noeste arbeid schuldig was. In krenterigheid deed ze niet voor een kruidenier onder, maar ze had het beste met me voor. Ze vond het heel verstandig dat ik een jaartje naar het buitenland ging, het was goed voor de taal en ik kon er nog een beetje studeren. Over mijn werkelijke plannen had ik wijselijk gezwegen. Mijn moeder hield niet van bevlogenheid, of alleen van het soort waar een vast maandsalaris tegenover stond.

Om haar te gerieven en ook omdat ik er iets over zinsbouw en idioom hoopte op te steken, had ik drie jaar op de School voor Journalistiek gezeten. De man die daar Nederlands gaf heette Blok. Hij legde uit dat schrijfmachine vrouwelijk was en dat je nooit *de man waarvan* mocht schrijven. Als je dat toch deed, riep hij je voor de klas en vroeg: 'Dus jij wilt publiceren?' Je durfde bijna geen letter meer te schrijven. Voor Blok waren wij stuk voor stuk taalverkrachters en hij trad tegen ons op als een commissaris van de zedenpolitie. Als je lange zinnen schreef, wilde hij je eigenlijk het liefst meteen opsluiten. Lange zinnen zijn dorre zinnen, beweerde hij, behalve als ze door een genie zijn geschreven. Voor de halve analfabeten die wij waren, gold de wet van de vijftien woorden. Gemiddeld vijftien woorden per zin. Hij zag daar streng op toe en je waagde het niet erboven te gaan zitten, want hij haalde je weer voor de klas en vroeg met dat pesterige stemmetje van hem: 'Dus jij wilt publiceren?'

Blok was gepromoveerd op Couperus. Hij zag er uit als een bankbediende. Ik kon dat moeilijk met elkaar rijmen. Voor mij paste hij absoluut niet bij de wufte Couperus. Toen ik daar een toespeling op maakte, sprong hij uit zijn vel. 'Wuft? Mondain? Ach kom nou, man.' Met de verbetenheid van iemand die tegen een eeuwig misverstand vecht, maakte hij duidelijk dat Couperus als een galeislaaf werkte. Twaalf, veertien uur per dag zat die man te pennen, tot zijn vingers er krom van trokken. Naar buiten toe mocht hij doen alsof hij de ene salon inliep en de andere uit, in werkelijkheid was hij een man met een ijzeren discipline. 'Schrijven is van de vroege morgen tot de late avond op je kont zitten,' brulde Blok, 'en wie daar anders over denkt, maakt rommel.' Ik stond daar wel even van te kijken. Voor mij was schrijven toch iets anders. Iets dat met het Grote Leven te maken had.

Engel hielp me bij het zoeken van een kamer. Dat viel niet mee. De hospita's van Bordeaux begonnen te loensen zodra ze een vreemd accent hoorden. Ik was dan wel geen neger, ik had een stoppelbaard en wie weet stonk ik, niet

naar knoflook, want daar stonken ze zelf naar, maar naar overgekookte melk misschien, per slot van rekening kwam ik uit het land van boter, kaas en eieren. Telkens wanneer ik afgewezen werd ontstak Engel in grote woede. ‘Racist,’ siste ze dan. Voor mij kon ze niet kwaad genoeg worden. Ze kreeg mooie volle lippen, als ze zich opwond. De vijfde dag kwamen we bij de Baron terecht. Een merkwaardige kerel, die Baron Henri de Saint-Mont. Hij woonde in een riant pand aan de Rue Judaïque, liep om vijf uur 's middags nog in z'n kamerjas rond, keek zijn bezoekers door een monocle aan en had een gezicht waarop de sporen van een kwart eeuw boemelen waren achtergebleven. Hij vroeg wat ik deed voor de kost. Engel antwoordde in mijn plaats en tot mijn schrik zei ze dat ik schreef. De Baron verzonk in gepeins. Na een tijdje zei hij met een prettig zachte, beschaafde stem: ‘Mijnheer, of u schrijft of drollen draait met een puntje, het interesseert me hoegenaamd geen reet, het enige wat me interesseert is of u de huur op tijd betaalt, ik poker namelijk graag en ik zet meestal hoog in. Begrijpt u?’

foto: Maurits van den Toorn

Een flauwe glimlach. Een vermoeid gebaar. Ik dacht dat ik in de juiste omgeving terecht was gekomen om een meesterwerk te schrijven.

De huurkamers, zes in getal, lagen boven de vroegere stallen. Pijpenladen waren het, met maar één raam, waarvoor tralies zaten, tegen dieven en ander gespuis. Mijn kamer keek uit over ontelbare platte oranje daken en over de gemeentelijke begraafplaats, die hoger lag, vlak voor de horizon, een halve stad met marmeren tempeltjes en witte Maria-beelden, blinkend in de zon. Het was een inspirerende plek waar ik Marsman na kon zeggen *Niets anders dan vreesch voor den dood/ en de angst te verwaaien als asch/ dreef mij voort.*

Ik haalde mijn schrijfmachine uit het Hôtel du Paradis en zette haar op de secretaire in het huis van de Baron. Het was niet mijn soort bureau, te klein en al te snel rommelig, maar ik had geen keus. In het overwinnen van tegenslagen toont zich de ware meester; ik was werkelijk vol goede moed. Boven de secretaire prikte ik het schema van mijn roman die als werktitel *Het feest van de leugen* droeg. Het was een complex geheel, maar als je begint moet je op de bokser lijken die voor zijn eerste gevecht met een doldrieste knaap de ring in gaat, niet met een kerel die al zesentwintig

keer knock out is gegaan en over zijn pensioen in een vredig flatje met een schoothond en een papegaai begint na te denken.

Ik werkte 's nachts. Het was heerlijk 's nachts, de ramen stonden open, een lauw windje hield mijn hersenen op de juiste temperatuur, niet te koud, maar zeker ook niet te warm. Mijn schrijfmachine zong. Na een week had ik ruzie met mijn buurman, die medicijnen studeerde. Hij nam iedere avond een ander meisje mee, meestal meisjes die klaagden over aanhoudende hoofdpijnen of krampen recht onder de navel. Hij beklopte en beluisterde ze en mompelde iets over gebrek aan beweging. Al snel kende ik zijn therapie. Iedere nacht deed hij het, zeven nachten per

week. Wat een smeerpeuk was die man. En een taal dat hij uitsloeg! De muren waren van bordkarton, dus ik kon alles horen. Zelfs Céline - ook een arts trouwens - verbleekte erbij. Ik moest mijn schrijfmachine werkelijk laten brullen om zijn obsceen vertier te overstemmen. Als ik goed op gang was, verstomde hij. Het leidde hem af, hij kon er niet tegen. Zonder te kloppen stormde hij mijn kamer binnen, trok me achter de machine vandaan en begon me af te tuigen. Het was natuurlijk gewoon jaloezie. Hij hoorde dat naast hem aan het hogere werd gewerkt, aan het ware, aan het duurzame. Hij sloeg me recht in mijn gezicht. Het deed me niks. Nee, ik wees hem er fijntjes op dat ik even bezten was als hij, maar op een andere manier.

Op een gegeven moment haalde hij de Baron er bij. De Baron wilde er eigenlijk niets van weten. Hij had de hele nacht zitten pokeren en aan zijn zuinig samengeperste lippen te zien had hij flink verloren. Maar de dokter in spe was buiten zichzelf en vergeleek het geluid dat ik voortbracht met de telexkamer van het hoofdkantoor der posterijen. Ik liet het niet op me zitten en zei dat ik zijn gehijg en gekreun langzamerhand spuugzat was. De Baron verzonk in gepeins. Toen keek hij me aan en zei: ‘Het probleem waarvoor u mij stelt is monstrueus, maar als ik de feiten naast elkaar leg, moet ik tot de conclusie komen dat naaien minder lawaai maakt dan typen. Dus u doet het voortaan maar overdag.’

Ik stond iedere morgen om zeven uur op. Ik kleedde me aan en liep naar de hoek van de Rue Judaïque en de boulevard. Aan die boulevard stonden knapen van huizen, halve kastelen. Hoge stoepen, schrobbende dienstmeisjes, glimmend koper, het fin de siècle was daar nog lang niet voorbij.

Ik ging een bar-tabac binnen en bestelde koffie en twee croissants. Spiegels tegen de muren. Brede banken. Geen muziek. Het was een café om langzaam wakker te worden en om rustig te lezen. Ik las Tolstoj en de brieven van Flaubert. Vooral Tolstoj. Ik hield van zijn eenvoudige zinnen, vol muziek. Ik leefde met zijn personages. Mijn *Feest van de leugen* moest een soort *Oorlog en Vrede* worden, dat stond vast. Later las ik eens dat Faulkner het Hemingway kwalijk nam dat hij even goed als Dostojevski wilde worden. Voor Faulkner moest je minstens naar Tolstoj streven of, nog onbescheidener, naar Shakespeare. In de keuze van je voorbeelden mocht je volgens Faulkner niet te bescheten zijn.

Aan Faulkner zelf begon ik een paar maanden later. Ik wilde hem ogenblikkelijk nadoen. Zijn werk zit vol gekken en ik dacht dat het niet zo moeilijk was om een gek te laten razen en brallen. Dat viel tegen. Zoals ik het deed, werd het overtrokken. Weer vele maanden later las ik *Gantenbain* van Max Frisch en toen begreep ik wat ik fout had gedaan. ‘Een acteur,’ schrijft Frisch, ‘die een hinkende moet voorstellen hoeft niet bij iedere stap te hinken. Het is voldoende op het juiste ogenblik te hinken. Hoe zuiniger hoe geloofwaardiger. Maar het komt op het juiste ogenblik aan.’

Er viel nog veel te leren.

Engel kwam om een uur of negen. Ze kleedde zich uit en schoof tussen de lakens. Ze pitte een uurtje en liet zich door mij wakker zoenen. Ze vond het heerlijk om wakker gezoend te worden.

Een makkelijker meisje dan Engel had ik nooit ontmoet. Ze was middelgroot, donker, opgewonden. Als ze zich tegen je aan drukte, voelde je haar van je kruin tot aan je tenen. En vrolijk dat ze was. Nooit zeuren, nooit klagen. Zelfs wanneer je haar beledigde, ging ze niet zitten mokken. Dan sprong ze boven op je en beet je in de

schouder of schold je een uur lang uit. Wat ze niet kon, was bozig voor zich uit staren. Ze moest altijd bewegen. Het kwam door de zon. De zon maakt mensen anders en de zon bleef het hele najaar schijnen. In december was het nog een graadje of twintig.

Week in week uit vroeg ik me af hoe Engel op mij had kunnen vallen. Zo'n stijve calvinist uit het noorden, zonder elegante kleren en zonder veel manieren, zonder een vleugje raffinement.

Ze vond me wel eens ruw. Als ik haar wakker gezoend had, hield ze haar handen voor haar borsten alsof het perziken waren die ze tegen beurse plekken moest bschermen. ‘Ik eet ze heus niet op’, riep ik dan, maar dat geloofde ze maar half.

Engel, die moderne letterkunde studeerde, zei dat ik me aan de universiteit moest laten inschrijven. Voor zeventig franken kon ik dan gratis naar de bibliotheek, de dokter en de tandarts, ik kon naar de studentenrestaurants waar je voor een habbekrats een complete maaltijd kreeg voorgeschoteld en ik kon ook nog eens naar een college. Ze had precies gezien waar het me aan ontbrak: boeken en goed eten. Ik nam de bus naar de campus, liep op goed geluk een gebouw binnen en was een uur later student in de politieke wetenschappen.

De meeste colleges gingen m'n ene oor in en m'n andere uit. Oeverloos gezeur, dat was het, en nooit eens een aardige anekdote. De enige kerel die me amuseerde, was Jacques Ellul. Een dwerg. Kaal, grijs, een overjarige aardappel. Hij liep tegen de zeventig, maar praten dat hij kon. Officieel duurden zijn colleges twee uur, maar als hij eenmaal goed op dreef was, keek hij niet op een uurtje meer of minder. Hij stond rustig een hele middag te oreren en daar had hij geen Potters Linea of slokje water voor nodig. Hij gaf les in politieke ideeën en dat kon je rustig aan hem toevertrouwen. Die man smeet met citaten als Charlie Chaplin met gebak. Hij snelde van Nietzsche naar Saint Bernard, van Hegel naar Augustinus, van Marx naar Feuerbach, van Lenin naar Voltaire; hij knoopte Schopenhauer moeiteloos aan God vast en Calvijn aan De Sade. Wat hij uiteindelijk wilde beweren, begreep niemand; van zijn colleges leerde je alleen dat jij dom was en hij knap, en dat is tenslotte de essentie van het lesgeven. Die Jacques Ellul gaf mijn zelfvertrouwen een enorme optater. Ik mocht dan wel romans willen schrijven, maar wat wist ik eigenlijk? Niets. Helemaal niets. Ik schaamde me kapot. Op de bibliotheek probeerde ik mijn schade in te halen. Ik las zesenzeventig bladzijden uit *Het Kapitaal*, wat weinig mensen me na kunnen zeggen, ik las, zuchtend en steunend, het eerste deel van het verzameld werk van Lenin, ik

las wel vier boeken van Nietzsche, ik las over Danton en Robespierre, de Franse Revolutie, de Napoleontische oorlogen, de Parijse Commune. Tussendoor vermaakte ik me wel stiekem met Gogol en Bjelyl, met Nabokov en *Het leven van Henry Brulard*, ik moest me tenslotte geestelijk op de been houden, maar het feit is dat ik in luttele weken een vracht aan geschiedenisboeken doorworstelde. Tot ik een biografie van Alexandre Dumas in handen kreeg en die beweerde lakoniek: een schrijver mag de geschiedenis verkrachten, op voorwaarde dat er een kind van komt. Toen liep ik naar buiten, haalde heel diep adem en keerde, met een trotse glimlach, naar mijn meesterwerk terug.

Ik was ijverig. Talent bestaat voor negentig procent uit ijver, die stelregel had ik zelf uitgevonden, hoewel Goethe in de *Faust* al schreef *Nicht Kunst und Wissenschaft allein, Geduld will bei dem Werke sein!* Overdag typte ik, 's nachts gebruikte ik de pen. Ik had een Mont Blanc gekocht met een gouden kroontje, maar die was binnen twee weken kapot. Ik drukte zo hard op het papier dat ik op stalen pennen aangewezen was.

Als ik met de hand schreef, werden mijn zinnen dubbel zo lang. Ze vloeiden ineen, ik schreef pagina's van één enkele alinea; ieder detail kreeg de volle aandacht, de bijvoeglijke naamwoorden volgden elkaar in razend tempo op, maar het ritme werd kabbelend. Op mijn Remington sprong ik, en schreef netter. Iedere scène ging acht keer door de machine, voor doorhalingen was ik allergisch; een tekst moet schoon zijn, overzichtelijk, nauwelijks verschillend van een pagina in een boek. Ik kwam tot de slotsom dat ik een uitgesproken schrijfmachineschrijver was en vervloekte de kontkijker naast me.

Op een dag sprak ik de Baron erover aan. Hij moest weer flink verloren hebben bij het pokeren; de helft van zijn meubelen was verdwenen. Met de zakdoek tegen zijn neus gedrukt luisterde hij naar mijn geklaag. Plotseling verdween de vermoeide blik uit zijn ogen; tot mijn verbazing zei hij dat ik maar gewoon 's nachts moest tikken, op één voorwaarde: honderd franken meer huur.

Het geld raakte op. Ik was met een paar duizend gulden naar Bordeaux gegaan, in Nederland verdiend met allerlei klussen. Na de jaarwisseling was er weinig meer van over. Ik moest een baantje vinden. Engel wist er raad op. Ze kwam uit een grote familie, één van haar ooms werkte voor een huisschilder en die kon op donderdag, vrijdag en zaterdag een hulpje gebruiken.

We schilderden huizen van bejaarden. De gemeente subsidieerde dat; voor een schijntje konden oudjes hun huis een opknapbeurt laten geven. Over een woning, zelfs een ruime deden we niet langer dan een dag. Om een uur of zeven 's morgens kwamen we met zes emmers verf binnen en 's avonds was alles wit: de muren, plinten, deuren, ramen en vaak ook het halve buffet. Het kon die baas geen moer schelen. '*Blanchir, mon p'tit.*' Hij kreeg per huis betaald, de gemeente kwam zelden controleren en hij peperde die oudjes wel in dat ze niet het lef moesten hebben om te protesteren.

Op een middag liet ik in de haast een emmer verf op een geiser vallen. De vlammen sloegen tot aan het plafond en het had weinig gescheeld of het hele huis was afgefikt. De weduwe, toevallig ook nog eens een kreng van een wijf, haalde ogenblikkelijk de gemeente er bij. Ik kreeg natuurlijk de schuld en werd op staande voet ontslagen.

Maar een paar dagen later belde de baas bij me aan en zei dat hij een klus voor me had, een grote, waar een sloot geld aan viel te verdienen. Het ging om een hotel.

Het was inderdaad een hotel, maar wel een speciaal soort. Het was gewoon een bordeel. Het lag niet ver van de havenkades, in de oudste wijk van Bordeaux, een wijk met smalle straten en dampende, zurig ruikende goten. De kamers van de eerste verdieping moesten rose geverfd worden, de kamers van de tweede verdieping licht blauw en de kamers van de derde verdieping (waar de meisjes in het leer naar binnen gingen) hard groen. Dertig kamers in totaal, een werk van maanden.

De baas beloofde dat hij mee zou helpen, maar na twee dagen liet hij zich niet meer zien. Volgens mij durfde hij daar niet meer naar binnen. Hij had twee fouten begaan, hij sprak met de klanten en hij kneep de meisjes in de billen. Het eerste vonden ze erger dan het tweede; ik had al snel door dat je een klant nooit aan moest kijken. Als je zo'n hoerenloper tegenkwam, moest je doen alsof je een schaduw passeerde. Die bordeelgangers waren niet trots op zichzelf; eenmaal binnen wilden ze eigenlijk zo snel mogelijk weer weg. Met hun overhemd nog half open en over hun voeten struikelend zag je ze weghollen, niet eens beschaamd, meer kwaad, omdat ze toegegevem hadden aan die stomme prikkel van de begeerte. De keren dat je een kerel met een verlekkerde blik en tevreden over zijn pens wrijvend, als na een verrukkelijke maaltijd, een peeshok uit zag stappen, waren zeldzaam.

In het begin vond ik het spannend in een bordeel te werken; al snel ging het me tegen staan. Er heerste een ziekenhuissfeer. Als je langs de kamers liep, ving je wel eens wat op en dan hoorde je de meisjes tegen de klanten zeggen: ‘Kleed je maar uit’, ‘Ga op je rug liggen’, ‘Ontspan je een beetje.’ Het leek wel alsof ze een injectie kregen. De hoerenmadam, die beneden achter de balie zat en zo dik was dat ze zich nauwelijks kon bewegen, gedroeg zich als een keffende hoofdzuster en de meisjes maakten vaak ruzie, schreeuwende ruzie, waarbij ze elkaar in de haren vlogen. Dat ik het daar toch twee maanden uitgehouden heb, kwam door Manon. De eerste dag sprak ze me al aan. Manon had een stel borsten weer je u tegen zei en omdat ze voor de rest vrij mager was, had ze veel klanten. Ze begon rond het middaguur en tegen vieren had ze er al negen afgewerkt. Zwaar transpirerend kwam ze zich dan even bij mij verpozen. Terwijl ze mijn verrichtingen gadesloeg, poetste ze haar decolleté op en rookte een sigaretje. Manon had direct in de gaten dat ik geen beroepsschilder was. Ze vroeg wat ik naast het verven dee; eerst zei ik dat ik studeerde, maar ze vond dat ik er niet als een student uit zag; toen bekende ik dat ik schreef. Ze slaakte een gilletje van opwinding; het hele bordeel moest het horen.

Manon was gek op schilderen. Als ze er even de kans toe kreeg, nam ze de kwast van me over. ‘Ga jij maar schrijven’, zei ze dan. Ik ging in een hoek van de kamer zitten,

pakte mijn aantekenschrift, de laatst getypte bladzijde van mijn manuscript of een roman. De hele *Education sentimentale* heb ik in het bordeel uitgelezen en ik heb er, languit op de vloer of leunend in het raamkozijn, ook vrij veel losse zinnen geschreven.

Als je niet achter je bureau zit, schrijf je soms beter. In je achterhoofd speelt dan een melodietje en op het ritme daarvan springen de zinnen te voorschijn, als danseressen vanuit de coulissen. Het is alsof alle spanning dan van je afvalt, alsof het heilige moeten verdwijnt. Wanneer je geconcentreerd bent of wanneer het goed gaat, is je bureau de aangewezen plek, maar als je dreigt vast te lopen, kun je beter in een bordeel rondhangen. Schrijven is nou eenmaal meer een toestand dan een fysieke bezigheid, je moet er een bepaalde gemoedsrust voor hebben.

Steeds vaker nam Manon de kwast van mij over. Op de ladder of wijdbeens voor de muren, stond ze uit volle borst te fluiten. Ze vertelde me eens dat ze als meisje kunstschilder had willen worden, iemand als Toulouse-Lautrec. Luisterend naar Manon begon ik te geloven dat er in ieder mens een kunstenaar verloren is gegaan. En misschien is dat wel zo.

Ook onttrokken aan het oog van mogelijke klanten was Manon erg opzichtig. Het zat er bij haar gewoon ingebakken. Ze kon nooit eens normaal een sigaret roken en zelfs wanneer ze de muur schilderde, draaide ze met haar heupen. Ik raakte haar met geen vinger aan, nee, ik beschouwde haar als een aardige tante. Als ik op een andere manier op haar gesteld was geraakt, zou ze nooit een kwast van me hebben overgenomen. Dat andere hoorde bij haar werk, bij mij kwam ze om uit te rusten. We zeiden niet veel tegen elkaar, maar als er gepraat werd, was het Manon die het woord voerde. Ze was achter in de twintig en wist al bijna alles van het leven.

Op een dag kwam de baas op een ongewoon uur verf brengen. Hij zag me in een hoek van de kamer zitten, terwijl Manon schilderde. Hij stapte onmiddellijk naar de hoerenmadam. Die kwam nooit boven, maar deze keer hees ze haar honderdtwintig kilo de trappen op en waggelde zwaar hijgend het hokje op de tweede verdieping binnen. Eenmaal op adem gekomen schudde ze langzaam het hoofd en ik dacht dat het allemaal wel mee zou vallen. Toen zei ze tegen me dat ze me nooit meer terug wilde zien en tegen Manon zei ze hetzelfde.

Beneden, op straat, begon Manon te krijsen. Ze krijste dat ze door mijn toedoen haar plaats in het beste bordeel van Bordeaux had verloren, greep me bij de kraag, spuuwde me in het gezicht, krabde mijn wang open. Ze liet me pas los toen ik hard in haar tieten kneep. Ik zette het op een lopen. Een paar straten verderop schoot ik een café binnen. Ik dronk een cognac, ik dronk er nog één. Binnen een half uur sloeg ik vijf cognacs achterover. Toen werd ik heel treurig. Ik vond het rot dat Manon alleen maar omdat ze aardig voor me was geweest tot een bar veroordeeld was. Ze had het vaak tegen me gezegd, na het bordeel komt de bar, en in een bar moet je behalve kerels plezieren ook nog eens de afwas doen.

Engels vader was al zestien jaar dood; haar moeder dreef een kantoorboekhandel annex tijdschriftenzaak, haar grootmoeder stond op de markt. 's Zondags kon ik altijd bij haar moeder eten, die me ook nog pakken papier gaf, lekker dik papier; door de week wipte ik wel eens bij haar grootmoeder aan. Ze woonde in een slop achter de Cours Victor Hugo en was altijd bang dat ik omkwam van de honger. Mamie Suzie at iedere avond kip. Ik schoof aan tafel en werkte een halve kip naar binnen; Mamie

Suzie stelde zich met een stukje wit vlees van de vleugel trvreden en keek onderwijl televisie. Het enige wat ze me vroeg was: ‘*Ca va, l'appetit?*

Na het eten dommelde Mamie Suzie in; ze stond iedere dag van vier uur 's morgens tot twee uur 's middags op de markt en voor haar tweeënzeventig jaar oude benen telden die uren dubbel. Dat ze tweeënzeventig jaar was, kon je Mamie Suzie afzien; ze was gemarkeerd door het leven. Ik ruimde de borden af, maakte de tafel schoon en pakte een fotoalbum. De televisie brulde, Mamie Suzie snurkte en ik bladerde in haar jeugd.

Het leven van Mamie Suzie was even onwaarschijnlijk als sommige romans van Zola. Ze kwam uit het Baskenland. Tot haar zestiende jaar had ze schapen gehoed op de weiden van de Atlantische Pyreneeën. Op een dag liep ze toevallig langs een spiegel en zag dat ze mooi was. Tussen de schapen kroop ze een beestenwagon binnen en liet zich naar Bordeaux transporteren; twee jaar later was ze de maîtresse van één van de belangrijkste regionale politici. Hij verwekte een kind bij haar, de kranten maakten toespelingen op zijn buitenechtelijke verhouding, maar hij verborg Suzie niet.

Op de foto's rookte ze sigaretten in een ivoren pijpje, leunde tegen het sierlijke spatbord van een Citroën Transaction Avant, dineerde onder een grote witte hoed op het terras van een visrestaurant in Saint-Jean-de-Luz, dronk thee in de hal van het casino van Andernos-les-Bains en betrad het jaarlijkse Bal des Artistes in een strak getailleerde jurk en met een spuuglok voor de ogen. Het sprookje eindigde met een politiefoto: het wrak van de Citroën, waar alleen Suzie levend uit was gekropen, zij het met een gebroken neus en verminkte wangen.

Kijkend naar die foto's werd ik jaloers. Wat had ik eigenlijk meegemaakt? Ging het leven niet langs me heen? Was het dan toch zo dat schrijven afzien was, niet deelnemen, toeschouwen? In het bordeel had ik het me al eens afgevraagd, bij Mamie Suzie maakte het me claustrofobisch. Ik legde het probleem aan Engel voor. Die zei: ‘Laten we naar de bioscoop gaan.’ Dat was niet precies wat ik bedoelde, maar ach, ze was het luisteren naar mijn schrijfmachine waarschijnlijk moe.

Gaumont en kornuiten hebben flink aan ons verdiend. Tussen de colleges door gingen we, voor het eten, 's avonds laat. Op mijn Zuidhollandse eiland had ik nooit één film gezien; in Bordeaux haalde ik de schade in. Ze hadden daar het ene terugblik-programma na het andere; samen met Engel zag ik *Casablanca*, *The big sleep*, *Quai des Brumes*, *Casque d'Or*, Dédée d'Anvers.

Na de bioscoop dronken we wat bij Jimmy. Daar kwam je de vreemdste vogels tegen. Jimmy had trompet gespeeld in een beroemd Amerikaans jazzorkest en was na een toer-

nee in Frankrijk blijven hangen. In zijn kelder stond een piano, een drumstel en een bas; wie spelen wilde, kon plaatsnemen. De wildste jam-sessions werden daar gehouden. Als je geen geld had, kreeg je van die ouwe rochelende Jimmy die in een achterbuurt van Chicago geboren was gratis drank; in zijn kelder zaten sukkels die zich om de andere week in de Garonne wierpen, gewone clochards, gekken, stinkende hippies. Ze leenden van alles van je en je moest ook altijd hun verhalen horen, ze liepen over van zelfbeklag.

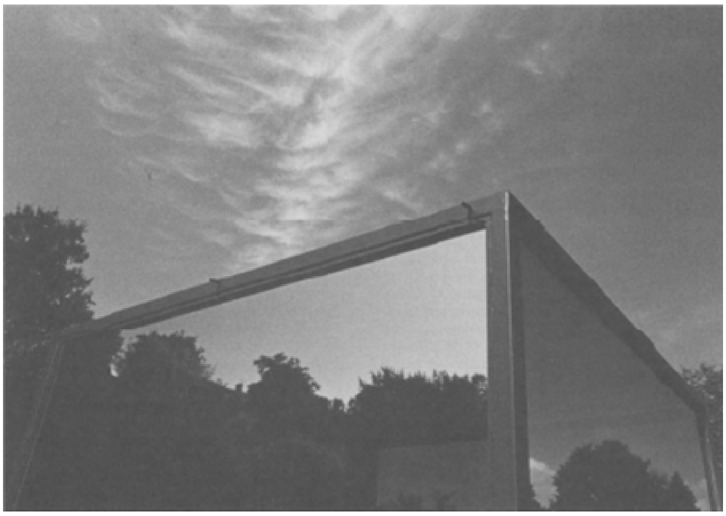


foto: Maurits van den Toorn

Engel nam wel eens een vriendin naar Jimmy mee, Delphine. Ze kwam uit de hoogste kringen. Ik was een beetje bang voor haar en Engel geloof ik ook. Delphine deed nooit eens iets verkeerd. Ze was zo geraffineerd, zo galant, zo perfect dat je kaken verstijfden. In haar gezelschap durfde je je praktisch niet te bewegen, of je voelde je een boerenpummel.

Haar vader zat in de handel; hij was directeur van een gerenommeerd wijnhuis. Als we bij Delphine thuis kwamen - we deden dat niet graag, maar ze bleef maar aandringen dat we moesten komen - schoot die wijnhandelaar op ons af. Hij had er lucht van gekregen dat een van ons (hij dacht Engel) de laatste hand aan een meesterwerk aan het leggen was en brandde van verlangen om daar over te beginnen. Zijn vrouw was net zo; de schone kunsten konden altijd op een aai van haar beringde vingers rekenen. De muren van hun huis waren volgestouwd met schilderijen, hun bibliotheek puilde uit, in hun discotheek ontbrak geen opus uit de westerse muziek.

Ze schonken je een Médoc uit 1949 in, zo'n wijn waar je barstende koppijn van kreeg; ze gingen er eens goed voor zitten en dan werd de literatuur aangesneden, als een overjarige Camembert. Ik durfde nooit veel te zeggen. In de eerste plaats wisten ze alles al en in de tweede plaats hadden ze het over iets anders. Ze zeiden nooit eens: wat prachtig heeft die oude Lev in *Oorlog en vrede* over opeerbevelhebber Koetoezov geschreven, nee, ze babbelden over de diepere bedoelingen van de schrijver, over zijn meningen, zijn overtuiging, zijn levensvisie, zijn troostende filosofie. Ik mompelde wel eens dat de stellingen die Tolstoj aanhing op één hand te tellen waren en dat hij waarschijnlijk even mooie boeken had geschreven als hij voor het grootgrondbezit was geweest, in plaats van ertegen. Als ze dat hoorden, keken ze me aan alsof ik in hun keurige kamer mijn broek had laten zakken.

Levensvisie! God, wie heeft die niet? Zelfs de lorrenboer kan je daar aan helpen. Het gaat om het verbeelden, fluisterde ik wel eens, maar daar praatten ze overheen. Het strikt persoonlijke, de toon, de sfeer, het liet hen allemaal koud. Een boodschap moesten ze hebben. In hun saaie koppen veranderde alles wat geschreven was in één lange zeurderige preek. Malraux vonden ze schitterend, Sartre, Gide. En Céline natuurlijk niet, want die had verkeerde ideeën.

Ik zat me bij die wijnhandelaar en zijn knusse familie vreselijk op te winden. Dat waren ze nou, je lezers! Daar

sloofde je je voor uit! Ik had zin om mijn schoen uit te trekken en hem door de glazen schuifdeur van de porseleinkast te smijten. Ik had zin om aan de kroonluchter te gaan hangen. Ik had zin om verschrikkelijk hard te vloeken. Maar ik bleef keurig. Bij zulke mensen blijf je altijd keurig. Ze stralen het uit, en je laat je erdoor imponeren. Engel was verstandiger. Die zat de hele tijd naar buiten te kijken en zuchtte soms: 'Volgens mij gaat het regenen.'

Het werd lente. In april kon je zonder jas de straat op. Engel kwam iedere morgen vroeger en vertrok iedere avond later. Ze had een strenge moeder, ze mocht niet bij me blijven slapen. Engel leed daar niet onder. In het zonlicht, beweerde ze, vree je beter.

We zwierven door de stad. Vanaf de Rue Judaïque zakten we langzaam naar de Garonne af. Bordeaux loopt tegen een heuvel op; als je over de drukste windelstraat slenterde, de Cours d'Indendance, zag je aan de overkant van de rivier de beboste hellingen. Bij een beetje wind rook je de geur van dennenaalden. Het maakte je licht in het hoofd. Uren hingen we op het terras van het Grand Café tegenover het theater. Daar vertelde Engel me dat ze zich niets meer van haar vader herinnerde. Het enige wat haar bijgebleven was, was dat op de dag van zijn begrafenis iedereen zijn schoenen uit moest trekken. Ze zaten in het huis van haar peetvader; die had net nieuw parket en alle familieleden moesten hun schoenen voor pantoffels verwisselen. Er werd flink gehuild en zij dacht dat het door dat verbod om schoenen te dragen kwam. Sindsdien had ze de dood met pantoffels geassocieerd.

Voor we afgerekend hadden, liepen we verder. Engel droeg korte rokken. In mei waren haar benen al helemaal bruin. Gedurende de winter had ze haar haren laten groeien, die hingen tot aan haar billen. Glanzende zwarte haren. Als ze naakt tegen je aan lag, voelde je die enorme bos op je buik kriebelen. Op zulke momenten had ik zin om Engel te vermorzelen. Alles wat na haar zou komen, zou bleek zijn.

Op de Cours Clemenceau bekeken we de etalages van de sjieke winkels. Soms stapte Engel bij Yves Saint-Laurant naar binnen en paste een pakje. In die tijd was rood in de mode. Het stond haar verschrikkelijk goed. Die glad op het lijf zittende pakjes leken speciaal voor haar ontworpen. Als een mannequin showde ze de kleren. Uiteindelijk deed ze alsof ze haar keuze niet kon bepalen zei tegen de verkoopster dat ze de volgende dag terug zou komen. Ze kwam inderdaad terug, maar dan paste ze weer andere pakjes. Ik beloofde haar dat ik die hele winkel voor haar leeg zou kopen, als mijn meesterwerk een mondiale bestseller geworden was. Ze moest daar vreselijk om lachen. Ze geloofde wel in succes, maar dat het mij zou overkomen, leek haar even onwaarschijnlijk als de terugkeer van Jezus Christus op aarde.

In het park aan de Place Gambetta at ze een ijsje. Je kon Engel geen groter plezier doen dan een ijsje voor haar te kopen. Ik stond versteld van het gemak waarmee ze leefde. Niks geen hoge idealen, de lucht opsnuiven en genieten. Terug in mijn kamer ging ik achter de schrijfmachine zitten en nestelde Engel zich op het bed. Een stoel stond er niet, dus ze was op het bed aangewezen. Ze had meestal wel een paar boeken bij zich. Engel las romans van David Goodis. Of boeken uit de *Série Noire.* Ze liet die pockets slingeren en ik neusde er wel eens in. Melancholieke boeken waren het, vol dampend asfalt en wegstervende sirenes. Ze deden me aan de films van rond de oorlog denken, aan *Quai des Brumes* en *Dédée d'Anvers*, films die geen meesterwerken wilden zijn en je toch bijbleven, door hun sfeer. De schrijvers van

die boeken droegen voornamen als Jo en Bill en Al en John; ze hadden bijna allemaal in de schaduw geleefd, waren aan de drank kapot gegaan, maar lieten in iedere alinea merken dat ze er zin in hadden gehad, in schrijven. Ze schreven alsof ze vochten en in elke zin een vuistslag moesten uitdelen. Je hoorde ze vaak verbitterd denken: roem maakt week. Ik begon hetzelfde te denken, een schrijver mocht pas beroemd worden als hij oud was, of dood.

Die romans, vol misdaad, waren niet hemelbestormend, maar je las ze in een ruk uit en na de laatste pagina begon je weer aan de eerste. Het waren boeken over grote mensendromen, en de povere werkelijkheid, van alledag.

Aan het verven van het bordeel had ik flink geld verdiend, ik was er alleen onvoorzichtig mee omgesprongen. Tegen de zomer zat ik opnieuw bijna zonder. Op de eerste juni kon ik mijn huur niet betalen. De Baron smeet me zonder pardon op straat. Ik beloofde hem duizend maal beterschap, maar hij schreeuwde dat ik die praatjes maar aan mijn schrijfmachine moest verkopen.

Ik belde bij Engel aan. Ze wist een oplossing. Haar familie had een zomerhuisje aan het meer van Moutchic, vijftig kilometer van Bordeaux. Ik kon er voorlopig blijven.

Het optrekje dateerde uit de late jaren dertig en sindsdien was er niets meer aan gedaan. Het meeste houtwerk was verrot, de veranda stond op instorten en in de slaapkamer tochtte het als de hel. Maar het lag pal aan het meer en 's ochtends kon je zo uit je bed in het water springen. Rond het meer lagen bossen.

De eerste maand zat ik er alleen, Engel moest examens doen. Ze zakte. De volgende drie maanden waren we samen. Alleen als Engels moeder kwam, sliepen we gescheiden, en dat was maar één week, en een enkele zondag. Ik schreef weinig. Ik had er geen zin meer in. Een goed boek schrijf je met evenveel inzet als een slecht boek, alleen voel je na een poosje of een boek echt goed gaat worden of niet. In het laatste geval kun je de energie er bijna niet meer voor opbrengen. Je maakt iets áf en dat is wat anders dan iets máken.

Engel lag alle dagen op de veranda, helemaal naakt. Ik kon mijn ogen niet van haar afhouden. Het leven was goed, te goed misschien. Ik dacht niet meer aan de toekomst, noch aan het verleden; ik zag wat ik voor me zag. Pas in september draaide ik weer een blaadje in mijn Remington. Ik was toen langzamerhand op een landloper gaan lijken. Ik stal kippen bij boeren, had vaak een hond aan mijn broek. Hoe ik de kippen moest killen, wist ik niet. Eén keer sneed ik zo'n pikkend beest dat telkens weg schoot woedend de strot door. Het bloed spoot recht in m'n gezicht. Warm bloed, ik moest er een halve nacht van kotsen.

illustratie: Rob Plante

Op een avond in oktober zat ik te tikken toen onder de deur door water naar binnen kwam lopen. Ik deed het raam open en vroeg aan de gepensioneerde kolonel die naast me woonde, wat er aan de hand was. Hij kraaide: ‘O, dat is niets, in het najaar wordt het meer wat voller.’

Al snel stond het water onder de tafel. De proppen papier op de vloer begonnen te drijven. Ik deed mijn schoenen uit, rolde mijn broekspijpen op en bleef er een tijdje naar zitten kijken. Toen vroeg ik me af wat me in godsnaam bezielde. Ik had nog nooit één letter gepubliceerd, zelfs niet in een beetje redelijk dagblad. Ik had nog nooit bewezen dat mijn geschrijf ook maar een dubbeltje waard was. In plaats van eerst een stapel artikelen en een paar korte verhalen te schrijven, was ik onmiddellijk aan mijn magnum opus begonnen.

De volgende dag draaide ik een punt aan mijn *Feest van de leugen.*

Engel kwam de zondag daarop.

Het was een koude herfstdag.

Ik vertelde haar dat mijn roman af was en dat ik naar Nederland terug zou gaan om er een uitgever voor te vinden. Rond Kerst hoopte ik dan weer in haar gezelschap te verkeren.

Ze geloofde er niets van.

Ik probeerde haar te kalmeren, maar ze sprong op en rende naar buiten. Met de handen tegen haar oren gedrukt om mijn geroep niet te horen, rende ze langs het meer. Ze rende tot aan het strandje van Moutchic, duwde een waterfiets het water in, sprong erin en voer, als een razende trappend, van de oever af. Ik keek haar na. Vanachter de bossen kwam een donkere wolk aangedreven; ze voer almaar verder, haar lichaam schokte, haar knieën schoten tegen haar ribben. Meter na meter voer ze van me weg; ze werd een heel klein puntje, midden op het meer, en toen verdween ze, achter een scherm van regen.

Sarah Verroen
'Ik heb niets geschreven wat niet verkeerd gebruikt kan worden'
In gesprek met Anja Meulenbelt

Je hebt je lang als feministe gemanifesteerd, die ook toevallig schreef. Pas de laatste tijd ben je jezelf nadrukkelijk schrijfster gaan noemen. Hoe komt dat?

Ja, dat is een proces geweest dat tamelijk veel tijd in beslag heeft genomen. Ik ben heel anders begonnen dan de meeste andere schrijvers. Ze nemen op een zeker moment het besluit schrijver te willen worden. Ze gaan oefenen en leggen zich er helemaal op toe, terwijl ik ben begonnen met het schrijven van artikeltjes voor de vrouwenkrant waar we een oplage van 150 stuks al heel wat vonden. Later ben ik gaan schrijven voor Sekstant, De Nieuwe Linie, want er bestond een waanzinnige behoefte aan materiaal uit de vrouwenbeweging. Ik schreef weliswaar met plezier, maar ik deed het met een specifiek doel. Het ging mij om het nuttigheidseffect. Achteraf zitten er best dingen tussen waarvan ik denk dat ze ook stilistisch gezien helemaal niet zo gek zijn, maar ik voelde altijd die dwang dat het nuttig moest zijn. Alles wat ik publiceerde moest een politiek of didaktisch maar zeker een feministisch nut hebben. Gaandeweg begon ik te merken dat een dergelijk uitgangspunt me te veel beperkingen oplegde. Ik merkte dat de behoefte om te schrijven op zichzelf ging staan. Geleidelijk aan ben ik gaan schrijven om het schrijven, al schrijf ik nog steeds naast mijn literaire werk scholings- en theorieboeken. Maar ik heb heel lang last gehad van het idee dat schrijven om het schrijven te luxueus en te liberaal was.

Wat is het technische verschil tussen het schrijven van een theoretisch boek en een roman? Voor iemand die erg theoretisch is ingesteld lijkt me het laatste toch niet gemakkelijk.

Het lijkt heel gespleten maar zo voelt het voor mij echt niet. Als ik een theoretische verhandeling schrijf denk ik echt aan de vraagstelling en ik probeer zo duidelijk mogelijk naar voren te brengen waar het om gaat. Maar als je een roman schrijft heb je het over mensen, die zich natuurlijk niet volgens de regels of de ideologie gedragen. Als je ze dat wel liet doen kreeg je ontzettend vervelende, schematische en ongeloofwaardige mensen. Het zijn dus twee verschillende manieren van denken.

Ik kan me voorstellen dat een romanpersonage - als schrijver heb je je personages tenslotte niet altijd in de hand - plotseling gedragingen gaat vertonen, die rechtstreeks tegen de belangen van het feminisme ingaan. Zou je in een dergelijk geval de tekst publiceren?

Alba is zo'n roman waarvan vooral strenge feministes vinden dat die verkeerd gebruikt kan worden. Als je vervelend wilt doen zou je kunnen zeggen dat *Alba* een boek is waaruit blijkt dat heteroseksuele relaties beter zouden zijn dan lesbische. Het staat er alleen niet. Wat je er hoogstens uit zou kunnen halen is dat niet alle lesbische relaties per definitie beter zijn dan hetero-betrekkingen. Als je erover gaat nadenken hoe je boeken gebruikt kunnen worden, dan ga je jezelf automatisch censureren en schrijf je al gauw helemaal niet meer. Ik heb niets geschreven wat niet misbruikt kan worden.

Je schrijft over persoonlijke dingen met een duidelijk feministisch uitgangspunt. Heb je nooit eens behoefte om iets heel anders te gaan schrijven?

Ik vind al dat ik erg tussen verschillende genres heen en weer slinger. Er is een boek over schrijfsters, waarin ik naga hoe ze in het literaire bedrijf zitten, een bundel interviews met mannen, een boek met veel voetnoten over geslachtsverschillen en een roman als *Alba* of *Een kleine moeite* is weer iets totaal anders. Zelf vind ik het prettig om zo te werken, maar ik merk dat veel mensen er moeite mee hebben. Ze krijgen die twee kanten van mij niet bij elkaar opgeteld. Erg politiek georiënteerde mensen begrijpen niet dat ik romans schrijf, want dat beschouwen ze als een soort franje, terwijl een heleboel anderen vinden dat ik maar eens met die theorie moet ophouden. Mijn wetenschappelijke werk wordt vaak niet serieus genomen, omdat ik romans schrijf en mijn literaire werk wordt als een bijkomstigheid gezien, omdat ik toch in de eerste plaats feministe en docente ben.

In zowel De schaamte voorbij *als* Alba *en* Een kleine moeite *vinden de gebeurtenissen hun oorsprong in jouw privéleven. Zou je kunnen stellen dat je op een bepaalde manier verantwoording wilt afleggen?*

Het is in ieder geval niet mijn bedoeling. Natuurlijk zijn er altijd onbewuste motieven, maar ik heb met *De schaamte voorbij* absoluut geen verantwoording over mijn privéleven willen afleggen. Mijn meest bewuste motief indertijd was het feit dat we in de vrouwenbeweging theorieën hadden, die mijlenver van de praktijk afstonden. Mijn leven heb ik als een soort illustratiemateriaal gebruikt, want de werkelijkheid is nu eenmaal chaotischer en moeilijker dan de theorie. *Alba* is maar een zeer gedeeltelijk autobiografisch boek, al is mijn eigen bestaan er een aanleiding voor geweest en *Een kleine moeite* gaat over de relatie tussen mijn moeder en mij. Ik wist dat dochter-moeder relaties erg ingewikkeld waren en dat het voor veel feministes

nog een grotere kluif was dan hun relaties met mannen. Ik had zoveel materiaal uit mijn eigen leven en bovendien wist ik daar het meeste van. Dat is voor mij een veel grotere motivatie geweest dan te willen laten zien hoe ik leef, want daar heb ik geen behoefte aan.

Wordt het geen automatisme om van belangrijke gebeurtenissen uit je bestaan een boek te maken?

Het gaf een heleboel opschudding toen ik een relatie begon met een man na een tijd alleen met vrouwen geleefd te hebben, net als de ziekte en de dood van mijn moeder. Door zulke gebeurtenissen word je uit je vanzelfsprekendheden gerukt an dat geeft aanleiding tot een nieuw denkproces. Daar komt nog weleens een roman uit voort. Ik ben wel benieuwd of ik nog eens een roman kan schrijven zonder dat de pleuris in mijn privéleven is uitgebroken.

Alba *is een boek dat nog het meeste als roman is opgezet. Je hebt veel aandacht aan de vorm gegeven.*

Ik wou gewoon eens proberen of ik een roman kon schrijven zonder didaktisch of politiek doel. Er waren verschillende redenen om me niet aan de werkelijke feiten te houden. De eerste heel praktische was dat ik na *De schaamte voorbij* wist wat je mensen allemaal aandoet als je ze in een boek gebruikt. De tweede - het klinkt misschien wat raar voor iemand die veel autobiografisch materiaal verwerkt - was dat het werkelijke leven vaak te chaotisch en te oninteressant is om een boek van te maken. Als schrijfster wilde ik de vrijheid om me niet aan de waarheid te hoeven houden, want als je iets autobiografie noemt ben je ook verplicht je aan de waarheid en niets dan de waarheid te houden. Bovendien had ik de baldadige zin om gewoon een liefdesroman te schrijven over een man en een vrouw met een gelukkig einde. Ik was benieuwd of me dat zou lukken. Natuurlijk bestond er wel degelijk de aanleiding dat ik zelf een relatie met een man was begonnen, maar in feite wilde ik gewoon een liefdesroman schrijven.

Werd het schrijven moeilijker toen je je eenmaal serieus met de vorm ging bezighouden?

Nee, ik heb *Alba* eigenlijk snel geschreven toen ik mijn besluit eenmaal genomen had. Wat ik wel veel moet doen is schrappen. Het herschrijven bestaat voor mij voor een groot deel uit weggooien en weglaten, want ik ben lerares, wat tegelijkertijd mijn kracht en mijn handicap is. Daardoor heb ik nogal de gewoonte om dingen uit te leggen en bovendien de verschrikkelijke neiging om dingen te herhalen. Dat is niet goed. Je moet het verhaal het verhaal laten, het zo kaal mogelijk houden en de lezers zelf hun conclusies laten trekken. Zelfs bij *De schaamte voorbij* heb ik zwaar geselecteerd, want het was helemaal niet mijn bedoeling om een autobiografie te schrijven. Ik wilde laten zien hoe je feministe wordt aan de hand van de gebeurtenissen uit het leven van een vrouw. Met dat idee in je hoofd laat je alles wat je als ruis of irrelevant ervaart weg en eigenlijk bleek *De schaamte voorbij* toen ik het achteraf teruglas veel gecomponeerder te zijn dan ik dacht. Maar het is waar dat ik tegenwoordig meer dan vroeger met de vorm bezig ben. Ik denk erover na, wat te maken heeft met het feit dat je je toch een vak hebt eigengemaakt. Het verhaal in *Alba* is tamelijk simpel en triviaal, vind ik en wat langzamerhand een uitdaging voor

me wordt is met zo'n verhaaltje iets te doen waardoor het spannend wordt om te lezen.

Alba *is een liefdesroman met een happy end, hetgeen in de literatuur niet vaak voorkomt. Is het je in de kritiek kwalijk genomen dat je de roman zo laat eindigen?*

Ik vergeet recensies altijd weer snel, maar ik geloof niet dat het zo direct is gezegd. Wel geloof ik dat er een dergelijke ondertoon viel te beluisteren. Je geeft mensen een aanleiding om zo'n boek te gaan vergelijken met kasteelromans, die ook altijd voorspoedig eindigen. Ik kon het van tevoren voorspellen en het gebeurde ook prompt. Het interessante blijft dat critici kolommen volschrijven over een boek dat ze als een kasteelroman beschouwen. Dat lijkt me met elkaar in tegenspraak, want over kasteelromans schrijf je niet zo boosaardig.

Kun je je voorstellen dat je een honderd procent fictief boek zou schrijven?

Ik geloof niet dat dat bestaat maar de laatste tijd begin ik er zin in te krijgen om wat meer fictief te schrijven. Bij het schrijven van fragmenten merk ik dat ik in de derde persoon, dus vanuit een ander standpunt ga schrijven, maar je kunt natuurlijk niet om jezelf heen. Je eigen persoonlijkheid blijft in je werk kruipen, al is het alleen maar door de manier waarop je andere karakters schept en begrijpt. Toch blijf ik met het gevoel zitten dat het luxueus is om iets te schrijven wat volstrekt verzonnen is.

In jouw mensen komen dikwijls mensen uit je directe omgeving voor, hetgeen gemakkelijk problemen kan veroorzaken. Hoe ga je daarmee om?

Langzamerhand heb ik daar een paar normen voor moeten ontwikkelen. Mijn zoon bijvoorbeeld heb ik gevraagd of hij het ermee eens was om in mijn boeken voor te komen, want hij heeft zijn relatie met mij niet uitgekozen en ik vond dat hij er wat over te zeggen had. Sommige mensen kon ik moeilijk vragen wat ze ervan vonden, omdat het contact nu niet direct gezellig is, maar dan probeer ik me te onthouden van al te grote oordelen. Ik houd het open en beschrijf hoogstens hoe ik persoonlijk iemand ervaren heb, zodat niemand het ermee eens hoeft te zijn. Verder probeer ik nooit uit rancune te schrijven of de behoefte om iemand iets betaald te zetten.

Mensen reageren niet zelden emotioneel op hetgeen je schrijft. Heb je daar een verklaring voor?

Dat weet ik niet zo erg. Als feministe wist ik natuurlijk dat ze kwaad zouden worden. Ik had dat vanaf mijn eerste artikeltje verwacht en ik ben daar nooit zo ontsteld over geweest. Maar dat mensen kwaad worden om een boek als *Een kleine moeite* verbaast me enorm. Het is een volkomen onschadelijke roman waaraan volgens mij niemand zich een buil kan vallen. Ik vind het een bizar en interessant verschijnsel. Die woede kan te maken hebben met het gegeven dat in *Een kleine moeite* de hoofdpersoon alle moge-

lijke moeite doet de rancune tegen haar moeder op te geven. Het lijkt er soms een beetje op of jij als schrijver de lezer probeert te overtuigen van de morele noodzaak daarvan.

Het rare is dat ik alleen mijn eigen ervaringen heb opgeschreven. Ik heb heel weinig de neiging om tegen mensen te zeggen dat ze hetzelfde moeten doen als ik. En boosheid vind ik dan een beetje onbenullig, want als zo'n boek je niet bevalt klap je het dicht. Het is wel zo dat ik iedereen kan aanraden te trachten het met je ouders nog een beetje rond te krijgen voordat ze doodgaan, want ik denk dat het een prettiger gevoel is en dat je daarna een stuk opgeruimder door het leven stapt, maar dat is mijn privémening waarvan ik toch aanneem dat niemand daar zich veel van aan zal trekken.

Wat vind je na tien jaar van je eerste boek De schaamte voorbij?

In *De schaamte voorbij* heb ik mijn eigen leven erg politiek geduid en verklaard vanuit het bestaande machtsverschil tussen mannen en vrouwen. Tien jaar later denk ik dat mijn problemen indertijd ook met socialisatieverschillen, gegroeide persoonlijkheidsverschillen en met mijn individuele karakter te maken hadden. Vroeger had ik de neiging om me zodanig in een liefde te verliezen dat ik zelf niet meer wist waar ik was. Daar kwam bij dat ik me bij voorkeur verloor in mannen, die me in feite slecht behandelden. Natuurlijk zit je dan als vrouw behoorlijk scheef en het was heel belangrijk voor me om een flinke tijd voor wat betreft de heren abstinent te zijn. Gelukkig kwamen daar toen dames voor in de plaats, dus het was niet echt zielig. Maar ik denk dat mijn identiteit onderhand zo stevig is geworden dat ik me niet meer zo dreig te verliezen in iemand en ik hoef me ook niet meer zo schrap te zetten in relaties. Als je wel bang moet zijn voor identiteitsverlies kun je de liefde natuurlijk wel vergeten, al is er een bepaalde mate van vertrouwen en overgave nodig - anders is er niks aan. Maar vroeger was ik in hoge mate verslaafd aan piekervaringen. Als het te rustig werd dacht ik dat er niets meer gebeurde. Ik was bang om mijn vrijheid te verliezen, dus koos ik altijd mannen waarmee het per definitie onmogelijk was. Ze waren getrouwd dan wel buitenlands, dus ze stonden altijd op het punt om weer op te stappen. Dat gaf mij grote emoties, terwijl ik niet bang hoefde te zijn voor mijn vrijheid. Aan dat soort combinaties kun je op een bepaalde manier verslaafd raken. Ik vond het een hele ontdekking toen ik merkte dat je tevreden en gelukkig in een relatie kunt zijn zonder voortdurend op de rand van het drama te leven.

Heeft het schrijven geholpen om dit dilemma op te lossen?

Ja, *De schaamte voorbij* heeft een groot stuk van de chaos voor mezelf geordend. Ik kon ophouden met almaar te blijven cirkelen om de dingen die ik had meegemaakt. Als ik iets opgeschreven heb kan ik het van me afzetten. Je kunt letterlijk een boek in de kast zetten en weten dat je daar niet meer op hoeft terug te komen. De enige manier waarop ik met conflicten in mijn leven kan omgaan is ze te proberen te begrijpen. Het is een stuk minder pijnlijk en in ieder geval beter hanteerbaar als je begrijpt wat er aan de hand is en je het kunt benoemen. Met denken kom ik een heel eind, heb ik gemerkt, maar ik moet schrijven om er werkelijk greep op te krijgen.

Anja Meulenbelt, foto: Ine van den Broek

Alle drie jouw niet-theoretische boeken hebben als thema de liefde in welke vorm dan ook. Waarom?

Ik vind dat liefde een onderwerp is dat zich slecht leent voor theorie en zich heel goed leent om tot literatuur omgebouwd te worden. Het is een heel complex en emotioneel verschijnsel met veel interne tegenstrijdigheden. Zodra je erover gaat theoretiseren blijft er van de essentie niet zo verschrikkelijk veel meer over. Je pakt het verschijnsel niet met een voetnoot. Het is hetzelfde als met erotiek waarover je best theoretisch zinnige dingen kunt zeggen, maar tegelijkertijd blijf je het gevoel houden dat de erotiek zelf verdwenen is. De meeste boeken over seksualiteit zijn waanzinnig a-seksueel.

Je schrijft je boeken in spreektaal. Heb je daar een bewuste bedoeling mee of is het jouw natuurlijke stijl?

Wat ik bewust doe is het niet moeilijker maken dan strikt nodig is. Ik houd zelf van helder taalgebruik, waarin ik natuurlijk ook getraind ben, omdat ik al zolang lesgeef. Heel erg goede schrijvers kunnen schrijven in een stijl waarvan je soms de zinnen twee keer moet lezen om te begrijpen wat er staat, maar ik heb zelf een hekel aan niet zulke goede schrijvers met een ingewikkeld taalgebruik. Ik ben toch een beetje bang dat mensen vaak denken dat een boek om literatuur te zijn een bepaalde toonhoogte moet hebben, een bepaalde ingewikkeldheid van zinsbouw. Een populaire opvatting is dat een tekst meer lite-

rair niveau heeft naarmate hij moeilijker leesbaar is, terwijl de dingen die het moeilijkste zijn om te schrijven lang niet altijd het moeilijkste lezen.

Schrijf jij met het gevoel dat je een boodschap wilt overbrengen?
Ik probeer dat niet te doen. Voor zover er in *Alba* en *Een kleine moeite* boodschappen zitten ben ik me daar niet van bewust. Natuurlijk ben ik wel een wereldverbeteraar, maar toch geen moralistische, hoop ik. Ik weet dat een heleboel wereldverbeteraars alles beter weten en vinden dat iedereen moet vinden wat zij vinden. Daar heb ik heel weinig last van. Ik denk dat iedereen het zelf maar moet uitzoeken. Wat dat betreft ben ik vreselijk liberaal, maar ik vind het wel leuk om dingen die ik heb geleerd of ervaren over te dragen. Het kan wel zijn dat er in *De schaamte voorbij* een boodschap zit. Ik wilde mensen laten zien hoeveel onderdrukking er in het moderne leven zat. Ik was zo razend over die schijn van de seksuele revolutie, die we net achter ons hadden, en de dubbele moraal, die nog steeds gold al riep iedereen dat we allemaal mochten doen waar we zin in hadden. Ik was zo kwaad op al die mannen die graag gebruik maakten van het feit dat ik als vrije vrouw leefde, terwijl zij zichzelf verstopten en krampachtig vasthielden aan de veiligheid van hun huwelijk. Zo heb je het leukste van beide systemen in handen. En de vrouwen het slechtste.

Anja Meulenbelt, foto: Ine van den Broek

Peter Swart
Misdaadliteratuur
‘Staat er aan het eind van de regenboog een pot met goud?’

Hoe uiteenlopend de reacties van lezers, collega's en critici ook mogen zijn zijn ten aanzien van het werk van Tomas Ross, over één ding moeten ze het wel met elkaar eens zijn: de man schrijft snel, érg snel. Sinds 1980, het jaar waarin zijn thrillerdebuut *De Honden van het Verraad* uitkwam, verscheen er ieder jaar tenminste één nieuwe titel van zijn hand. Een tweetal daarvan laat zich niet rubriceren onder de kop ‘actuele thriller’. Zo is *De Moordmagnaten* (1982) een duidelijk geval van een politieroman, en mag *Het Verraad van '42* (1983) getypeerd worden als een oorlogsverhaal. Tòch is die actuele thriller Ross' specialiteit geworden. Boeken als *De Ogen van de Mol* (uit 1981, en op grond van de titel in sommige boekwinkels gerangschikt onder de natuurboeken), *Van Koninklijke Bloede* (1982) en *Het Poesjkin Plan* (1984) hebben stuk voor stuk plots die zijn gebaseerd op actuele politieke gebeurtenissen. Door te kiezen voor algemeen aansprekende kwesties als ‘Zuid-Afrika’ of de Lockheed-affaire richt hij zich niet steeds tot hetzelfde, maar wel altijd tot een groot lezerspubliek. Ook het in 1985 uitgekomen *Schaduwen uit Gethsemane* is daarvan een goed voorbeeld. Met het tot uitgangspunt nemen van de moord op vier Nederlandse journalisten in El Salvador volgt hij de actualiteit op de voet, al zit er een paar jaar tussen het moment van handeling en het verschijnen van het boek. Eind vorig jaar verscheen *De Strijders van de Regenboog*, en zoals de titel al aangeeft laat Ross (zelf betalend lid?) zich ditmaal inspireren door het prachtige werk van de milieu-activisten van Greenpeace. Het verhaal van het op 10 juli 1985 tot zinken gebrachte vlaggeschip, de Rainbow Warrior, was lang in de publiciteit, en is al in vele boekbesprekingen naverteld. Er vielen bij de nasleep zelfs koppen (o.a. Hernu), en de hoeveelheid achterhaalde gegevens was indrukwekkend, zowel wat betreft de precisie ervan als wat betreft de stompzinnigheid van de door de Franse geheime dienst gebruikte methodes. Toch kwam natuurlijk niet alles aan het licht, in dat geval zou het publiek waarschijnlijk zijn laatste restje vertrouwen in de politiek hebben verloren. Er blijven vragen onbeantwoord ten aanzien van de omstandigheden en de veroorzakende factoren. In dit kennisvacuüm is Ross gedoken, en zoals te doen gebruikelijk is hij met een oorspronkelijke oplossing bovengekomen. Je zou zijn werkwijze een vorm van veredelde research-journalistiek kunnen noemen, zij het dan dat zijn bevindingen niet in de vorm van artikelen in de bijlage van een opinieblad terechtkomen, maar met toevoeging van gefantaseerde personages en episodes worden omgesmeed tot de plot van een misdaadroman. De aan de werkelijke gebeurtenissen toegevoegde bedenksels moeten bijdragen aan een nieuwe plausibele realiteit. De flaptekst achterop het boek vermeldt de vraag hoe Frankrijk toch zo dom heeft kunnen zijn een actie tegen Greenpeace te ondernemen waarvan op voorhand kon worden voorspeld dat die zou kunnen mislukken. De thriller zelf is op deze vraag het antwoord, aldus de flap. Misschien moet het antwoord eerder gezocht worden in het verlengde van de Franse volksaard, als er zoiets bestaat. Slechts vanuit een onbetwist superioriteitsgevoel als Fransen eigen is, laat zich immers de arrogantie van het plan om de Rainbow Warrior op te blazen aannemelijk maken? Wanneer men superieur is kan er nu eenmaal niets mis gaan. Er is eenvoudigweg sprake van plannen die

moeten worden uitgevoerd. Daarom heeft men zich in Parijs nooit afgevraagd wat er te doen stond indien er onverhoopt iets mis zou gaan. Door deze mentaliteit over te brengen op zijn (met name leidinggevende) personages heeft Ross in *De Strijders van de Regenboog* een hoge graad van aannemelijkheid bereikt, en wordt het boek levendiger dan waarvoor bij het navertellen van een 'waar gebeurd' verhaal gevreesd mocht worden. Evenmin als het Jef Geeraerts gelukte in zijn *Sigmaplan* een plekje te vinden voor formule-helden Vincke en Verstuyft, is het Ross gelukt een achterdeurtje te bedenken waardoor hij zijn geheim agent Martin Finch van de BVD kon binnenlaten. Mogelijk was de kwestie van de Warrior inderdaad een maatje te groot voor Finch, en trouwens, politieman Paul Barril van de Sûreté Nationale, heeft meer menselijke trekjes dan we van Finch gewend zijn. Het eigenlijke verhaal is in grote lijnen simpel, de versie van Ross is dat niet, daar de aanvankelijk eenvoudige plotlijn zich onderweg fijn vertakt en derhalve steeds meer personages van verschillende partijen en nationaliteiten hun opwachting maken. Voorin het boek treft de lezer dan ook de inmiddels gangbare lijst van personages aan, zodat hij de merken uit elkaar kan houden.

Het is bij dit achtste boek (in ruim zes jaar) van Ross opvallend dat hij de afstand in tijd tussen de tot uitgangspunt genomen actuele politieke gebeurtenis en de datum van verschijning van zijn boek heeft verkleind. Het lijkt alsof hij zich steeds minder op zijn gemak voelt bij het geduldig volgen van de actualiteit. Mogelijk speelt ook de gigantische research-arbeid een rol. Hoe het ook zij, het voor komende zomer aangekondigde nieuwe boek van Ross, *Bèta*, speelt zich blijkens de korte inhoudsopgave in de toekomst af. Hopelijk zet Ross hierin zijn stijgende lijn wat betreft het neerzetten van 'round characters' à la Paul

Barril voort, zodat zijn vertelkunst nog aan diepte wint. Wat het recenseren van misdaadromans betreft moet mij van het hart dat men zich te vaak beperkt tot het - soms pijnlijk onnauwkeurig - navertellen van het verhaal, om dan te besluiten met een - vaak niet van veel uitleg vergezelde - beoordeling. Ik kom tot deze opmerking na het lezen van enkele tientallen besprekingen van het voorliggende boek. Het is natuurlijk een gegeven dat ruimtegebrek vaak het geven van een gefundeerd oordeel in de weg staat. Met name in de dagbladpers lijkt de signaalfunctie boven al het andere te prevaleren. Ook zullen besprekingen van één en hetzelfde boek bij vergelijking verschillen naar vorm en inhoud vertonen die zijn terug te voeren naar de verschillende doelstellingen (signaleren, becommentariëren, beoordelen) die door de schrijvers ervan werden nagestreefd. dat lijkt me logisch en zelfs wenselijk. Er bestaat tenslotte niet zoiets als een blauwdruk voor de perfecte recensie. Maar: welke vorm het gelijk van de recensent ook aanneemt, het is toch mogelijk dat gelijk op dezelfde plaats te beargumenteren? Tot slot, om te illustreren dat soms - met de beste bedoelingen - ook een helder verhaal nog een onbedoeld en onverwacht einde kan meekrijgen, deze regels uit een samenvatting voor een bibliotheekdienst van *De Strijders*: ‘Al met al een van begin tot eind spannend verhaal, één van Ross' beste boeken tot nu toe. De vertaling is zonder meer goed.’

Tomas Ross, *De Strijders van de Regenboog*, Het Spectrum 24,90

Peter van den Hoven
Tijdschriften II

Er zijn in de loop van het ontstaan van een speciaal op kinderen gerichte literatuur tientallen tijdschriften verschenen en ook weer verdwenen, maar het enige blad dat echt literaire aspiraties heeft gehad werd in 1954 onder de naam Kris-Kras opgericht door de Stichting Kinderbelangen en wist het, dank zij de bezielende leiding van Mevr. I. Fennema-Zbora, twaalf jaar uit te houden. Toen het, na vele pogingen het bestaan te rekken, ècht niet meer ging, kwam er een eind aan een uniek tijdschrift dat mede aan de basis heeft gestaan van de emancipatie van de naoorlogse jeugdliteratuur. Kris-Kras verdween, móest verdwijnen, omdat het op een al te verantwoorde wijze de pedagogische en artistiek-literaire doelstelling voorop stelde en uiteindelijk een te klein publiek bereikte.[1.] De meeste kinderen, en volwassenen, omarmden de opkomende beeldcultuur en kozen voor Donald Duck en vele andere stripbladen, of lazen de zogenaamde educatieve bladen van Malmberg, zoals Okki en Taptoe. Sinds 1966 zijn er, steeds opnieuw, pogingen ondernomen, zowel van particuliere als van uitgeverszijde, om een soort moderne Kris-Kras, maar dan zonder de artistiek-pedagogische bedillerigheid, met medewerking van vooraanstaande auteurs en illustratoren, en gericht op leesplezier en zelfwerkzaamheid van kinderen, uit te brengen. Steeds weer werden de plannen, die soms al in een vergevorderd stadium verkeerden, geblokkeerd als de financiële onderbouwing ter sprake kwam. Opboksen tegen de macht van de zogenaamde publiekstijdschriften als Eppo, Tina, Club, Donald Duck en hoe ze verder ook allemaal mogen heten blijkt een zeer hachelijke zaak. Is er dan op het gebied van goede tijdschriften voor kinderen sinds die tijd niets meer gebeurd?

Toch wel.

Heel interessant is bijvoorbeeld wat zich bij de al genoemde Malmberg-bladen afspeelde. Een nieuwe, jonge redactie kreeg halverwege de jaren zeventig de kans de verouderde bladen zowel journalistiek als literair nieuw leven in te blazen. Dat leidde niet alleen tot nieuwe periodieken, zoals Primo voor de allerkleinsten, Jippo, tussen Okki en Taptoe in bedoeld voor de middenbouw van de basisschool, en Blad, een milieutijdschrift - maar ook tot een grondige facelift van het blad voor de oudste kinderen: Taptoe. Kritische journalistiek, aansprekende verhalen, pittige reportages, controversiële onderwerpen, literaire columns, uitdagende participatie van kinderen zèlf, en niet in de laatste plaats een langzame ontworsteling aan de traditionele schoolsfeer op weg naar een eigen plaats tussen de publiekstijdschriften - het mocht allemaal, zolang het aantal abonnees maar groeide of in ieder geval stabiel bleef. Maar dat laatste veranderde dramatisch in het begin van de jaren tachtig: van een totaaloplage van 400.000 kelderden de Malmberg-bladen naar minder dan de helft, een forse terugloop die overigens ook de publiekstijdschriften trof. Het management zag toen dé kans aan een ongewenste ontwikkeling een einde te maken en greep in. Het literaire en journalistieke experiment werd de pas afgesneden en de verantwoordelijke redactie, na een intern conflict, voor een groot deel ontslagen. Primo, Jippo en Blad werden opgeheven en Okki en Taptoe in een pedagogisch-didactisch gareel gedwongen. Bovendien ging men Bobo, uitgegeven door VNU-dochter Oberon, voor de kleuters verspreiden.

Vanaf september 1984 zijn de Malmberg-bladen weer keurige schooltijdschriften geworden. Och, het zijn zeker geen slechte periodieken, en voor jonge kinderen vertegenwoordigen ze het beste dat we hebben, maar ze zijn, en dat geldt vooral voor de ingrijpend gewijzigde Taptoe, zo voorspelbaar, saai en braaf, zo didactisch verantwoord, zo risicoloos. De creatieve journalistiek, de literaire experimenten, de spannende zelf werkzaamheid, de sociale betrokkenheid, het is allemaal ingeleverd ten gunste van het traditioneel concept: een verhaaltje, een strip, een poster, een knutselhoekje en wat wetenswaardigheden.[2.]

In het najaar van 1985 worden er twee nieuwe pogingen gedaan een nieuw, ander tijdschrift voor kinderen op de markt te brengen.

Het eerste is St. Kitts van de Bovenwindse, tijdschrift van een eiland voor kinderen, een initiatief van de Stichting St. Kitts Tijdpakketten, onder redactie van Clara Linders, Geerten ten Bosch en Stef Scagliola, die daarmee een volstrekt uniek en eigenzinnig periodiek uitbrengen. Het blad wordt gevuld vanuit een gemeenschappelijk kader: het werkelijk bestaand bovenwindse eiland St. Kitts in het Caraïbisch gebied. De gefingeerde personages die met hun soms bizarre maar zeer creatieve avonturen de pagina's vullen balanceren op de grens van fantasie en realiteit en produceren verrassende verhalen, strips, tekeningen, brieven en allerlei soort tot zelfwerkzaamheid aanzettende berichten. Jammer genoeg is het streven van de redactie om na een proefperiode het blad maandelijks te laten verschijnen niet gelukt: 600 abonnees zijn daarvoor absoluut te weinig.

Clara Linders, gevraagd naar de toekomst van St. Kitts: ‘We willen graag dat een uitgever de organisatie en het

financiële beheer van het blad overneemt. Tot nu toe hebben we dat er als redactie bijgedaan, maar dat kan nu niet meer. We hebben inmiddels contacten. De Weekbladpers bijvoorbeeld is geïnteresseerd en als een marktonderzoek gunstig uitpakt is er mogelijk een nieuw perspectief. Ook van de kant van de televisie is er belangstelling. De VPRO vindt het concept van St. Kitts aansluiten bij hun kinderprogramma's. Dus wie weet, afwachten maar, en hopen dat het lukt. Inmiddels zijn alle tot nu toe verschenen nummers nog voorradig en verkrijgbaar.'[3.]

Het tweede initiatief is Ezelsoor, het tijdschrift - zoals de ondertitel luidt - voor kinderen in alle soorten, kleuren en maten; een gezamenlijke onderneming van uitgeverij Zwijsen en het Nederlands Bibliotheek en Lectuur Centrum (NBLC) uit Den Haag, ontstaan uit Duvel, een kwartaaltijdschrift voor kinderen dat was opgezet vanuit boekpromotionele uitgangspunten. Ezelsoor is eveneens bedoeld om de leesbevordering te stimuleren, maar heeft zich van meet af aan gepresenteerd, onder redactie van Mariska Hammerstein, Joke van Leeuwen, Truuske Sanders-Mulder en Richard van de Waarsenburg, als een volwassen kindertijdschrift met één hoofddoelstelling: kwaliteit in tekst en beeld van zoveel mogelijk Nedelandse auteurs en illustratoren. De redactie, met een eigen statuut, is inhoudelijk onafhankelijk en maakt nu bijna twee jaargangen lang met onbekende en bekende medewerkers als Leonie Kooiker, Paul Biegel, Wim Hofman, Midas Dekkers, Dieter Schubert, Sylvia Weve, Piet Wijn en Joep Bertrams het beste kinderblad dat we hebben. Uitgeverij Zwijsen maakt bij elk nummer een lesbrief voor het onderwijs, bedoeld voor leerkrachten die met Ezelsoor in de klas willen werken, maar de inhoud van het blad is volstrekt niet pedagogisch of didactisch samengesteld en dat is, naast de wat schoolse Malmberg-tijdschriften, een belangrijke uitzondering die de redactie ook graag zo wil houden.

Lees- en kijkplezier overheerst in speciaal voor het blad gemaakte verhalen en tekeningen. Opvallend zijn ook de rubrieken over nieuwe boeken, films en theaterprodukties, en eigen bijdragen van kinderen. De redactie is erin geslaagd een kwalitatief goed kindertijdschrift uit te brengen, dat kan wedijveren met het beste dat op de buitenlandse markt verschijnt. Zeker qua vormgeving, maar ook wat de inhoud betreft kan Ezelsoor een kritische vergelijking met bijvoorbeeld Criquet, het Amerikaanse 'magazine for children', best doorstaan, en al is Der Bunte Hund, 'Magasin für die Kinder in den besten Jahren' van het Beltz-Verlag, een wat vormgeving betreft niet te overtreffen blad - jammer dat het maar drie maal per jaar verschijnt - literair en journalistiek is Ezelsoor toch zeker zo goed.

Na twee jaar zit Ezelsoor op zo'n 6000 abonnees en dat is voor de uitgevers onvoldoende om het blad zonder problemen te kunnen blijven exploiteren. Er zal daarom in de komende tijd het een en ander moeten veranderen wil het tijdschrift blijven bestaan. Inhoudelijk is er bij de redactie aangedrongen op een bijstelling van de redactieformule in die zin dat het blad wat speelser, journalistieker en meer afgestemd op de leefwereld van de kinderen, kortom populairder wordt, wat dat dan ook precies moge inhouden. Tevens wordt er gezocht naar wegen om de uitgave van Ezelsoor te kunnen blijven voortzetten. Een spannende tijd voor hoofdredactrice *Mariska Hammerstein* die wel kwijt wil dat wat de redactie betreft het blad geen fundamentele formulewisseling zal ondergaan: 'Ik kan me een kleine aanpassing wel voorstellen, maar Ezelsoor moet vooral een kwaliteitsblad voor kinderen blijven. Ik

vind dat we, na nog geen twee jaargangen, de kans moeten krijgen te bewijzen dat zoiets mogelijk is. We willen best populairder worden, bredere groepen kinderen aanspreken, maar we worden geen Donald Duck aan de ene of Taptoe aan de andere kant. Ons eigen karakter met jeugdliteraire, of zo je wil jeugdculturele uitgangspunten, ondersteund door auteurs en illustratoren die op een volwassen manier voor kinderen schrijven en tekenen, moet gehandhaafd blijven. Als je bijvoorbeeld ziet wat de respons van kinderen is, in de vorm van verhalen, gedichten, tekeningen en ander creatief werk, dan bewijst dat toch dat we op de goede weg zijn. We moeten dan ook proberen vanuit het gekozen concept dat op onderdelen kan worden aangepast meer kinderen aan te spreken en ze enthousiast te maken voor Ezelsoor. Dat moet lukken.'[4.]

Het zou een ramp zijn als beide initiatieven die met zoveel inspanning en creativiteit van de grond zijn gekomen in de nabije toekomst zouden moeten verdwijnen. St. Kitts noch Ezelsoor verdienen dat. Het plan om promotionele activiteiten door kinderboekenauteurs via Schrijvers School Samenleving op allerlei scholen te houden is dan ook toe te juichen. En is het bijvoorbeeld nou ècht zo gek dat uitgevers die deel uitmaken van de Werkgroep Kinderboekenuitgevers, hun onderlinge tegenstellingen en concurrentie-overwegingen eens opzij zetten en gezamenlijk een fonds stichten waarmee een blad als Ezelsoor (waarin opgenomen St. Kitts?) die steun in de rug krijgt die het zo hard nodig heeft?

Eindnoten:

1. Zie ook mijn boek *De geschiedenis van Kris-Kras*, een documentaire over het jeugdtijdschrift; NBLC - Van In, 1981
2. Zie hierover onder andere: Mariska Hammerstein, 'Okkie en Taptoe blijven, maar voor hoelang?', in: Inzicht, september 1984; en Peter van den Hoven 'Opkomst en ondergang van de educatieve jeugdtijdschriften', Okki en Taptoe revisited, in: Vernieuwing, juni 1984
3. Een heel pakket St. Kitts kost 25,-- (incl. porto) op gironummer 88634, tnv Stichting St. Kitts, Opzoomerstraat 7a, Rotterdam. Het redactieadres is: St. Kitts, p/a De Broedplaats, Oudedijkse Schiekade 98, 3043 LC Rotterdam.
4. Ezelsoor verschijnt tien maal per jaar, van september t/m juni. Een abonnement kost 35,-- per jaar, schriftelijk of telefonisch opgeven bij uitgeverij Zwijsen, Postbus 805, 5000 AV Tilburg, tel: 013 - 353635. Adres van de redactie: Postbus 93054, 2509 AB Den Haag, tel: 070 - 264351.

Renate Dorrestein

Zo raakte ik laatst verzeild in een restaurant waar de tafeltjes van schoolbord waren en er naast het peper- en zoutstel een bakje krijtjes gereed stond. Of je maar fijn naast je soepbord wilde gaan zitten doedelen. In het menu stond geestdriftig vermeld dat dit Het Enige Eethuis van Amerika was waar je niet op miezerige servetjes was aangewezen om je plotselinge invallen te noteren.

Wat een onderschatting van het papieren servetje, dat immers als grootste kwaliteit heeft dat het draagbaar is en thuis boven het bureau kan worden opgehangen! Ook het formaat, weid ik nu even uit, van het papieren servetje is geniaal: het dwingt ons tot beknoptheid, kernbegrippen en hoofdpunten, zodat elk plan waarvan het papieren servetje de vroedvrouw is, in aanleg niet anders dan briljant kan zijn. Het feit dat het materiaal geen gummen of wissen toestaat, vergroot dit effect nog: het verplicht ons tot rake lijnen, en zo kan ik nog uren doorgaan. Hoe dom om de alledaagse werkelijkheid van het servetje niet toereikend te vinden! In de behoefte tot stilering was men het doel voorbijgeschoten: ik zat aan zo'n tafeltje en kreeg gedurende de hele maaltijd niet één enkele inval. Ten slotte ging ik maar een tijdje neerslachtig naar de *restroom*, een ruimte die net zo weinig tot rusten uitnodigde als mijn tafeltje tot doedelen. Wat woon ik toch in een mal land, dacht ik, wat bestaat er hier toch een verwarrende behoefte om de dingen boven hun eigen betekenis uit te tillen en ze vervolgens van vreemde nieuwe bedoelingen en benamingen te voorzien. Er was niet eens w.c. papier aanwezig om dit plotselinge inzicht op te noteren, er waren alleen *bathroom-tissues*, zakdoekjes om mee in bad te zitten, en ik wilde niet in bad, ik wilde opschrijven dat die eigenaardige tafeltjes een mooie metafoor waren voor het hier gebruikelijke opkloppen en verfraaien van de werkelijkheid zodat niemand weet waar hij/zij aan toe is. Voorbeelden te over. Omdat ik in buitenlandse supermarkten altijd overal aan zit, stond ik laatst ineens met een blik hondevoer in mijn handen. Het etiket vermeldde dat het hier *fortified food for senior dogs* betrof. Krachtvoer voor wat? Voor seniorenhonden. In een cultuur waar het woord oud niet bestaat, tenzij misschien in ‘oude schoen’, zijn zowel huisdieren als hun eigenaars die op jaren geraken *seniors.* Er is geen taal waarin zoveel eufemismen bestaan als het Amerikaans. Begeeft de regering van de Verenigde Staten zich op het pad van illegale wapenhandel, dan wordt dat in de krant verslagen onder het kopje Strategic

Actions. Uit de Vietnam-tijd herinner ik me ook nog een goede: de term Pacification, wanneer er weer een dorp vol vrouwen en kinderen was uitgeroeid.

Nou is het militaire bedrijf waar ook ter wereld vermoedelijk genegen tot versluierend taalgebruik (als de tegenstanders van Reagans Strategic Defence Initiative niet de naam Star Wars hadden bedacht, zouden we nu nog niet weten waar het bij SDI om draait), net zoals regeringen altijd en overal doen alsof armoede niet bestaat en verhullend spreken van low-income-families of echte minima. Gekker wordt het wanneer een compleet volk zo'n natuurlijke inclinatie tot mooipraterij bezit. Om ons het oplepelen van lange lijsten voorbeelden te besparen, zal ik me beperken tot het meest veelzeggende eufemisme dat ik in de States ben tegengekomen en dus terugkeren naar de *restroom* en het aanverwante begrippenapparaat.

De *restroom*, voor de duidelijkheid, is de plek waar zelfs de keizer te voet gaat. Vraag nooit de weg naar toilet of w.c.! Amerikanen gaan niet plassen, they repair to the restroom. Erewoord. Wij hebben ook wel brave uitdrukkingen zoals ‘Even m'n handen wassen’ maar dat is tenminste nog de helft van de waarheid. De *restroom* daarentegen is pure volksverlakkerij. Het woord dient om te ontkennen dat wij zekere lichamelijke fucties bezitten, maar de paradox van de *restroom* is juist dat je, het woord eenmaal achter je dichtgetrokken, belandt in de meest niets-verhullende ambiance die je je maar kunt voorstellen. In openbare gebouwen, in restaurants, in cafés, in winkelcentra en op de universiteit, waar je ook komt: nergens tref je fijne, solide muren aan. De potten zijn van elkaar gescheiden door schotten die plafond noch vloer raken, zodat de zintuigen met veel impact te maken krijgen. Het is dat ik een dame ben en dus niet in details kan treden, maar laat ik zeggen dat ik me onlangs in een *restroom* bevond waar de compartimentjes niet eens die halve deurtjes bezaten, maar slechts door een VITRAGE niet aan het oog onttrokken konden worden.

Een paar weken geleden vonden mijn studenten dat ik in naam van de wetenschap met hen moest gaan dansen in Detroit, dus wij naar Detroit, naar de disco waar Aretha Franklin regelmatig wordt gezien. Het was een club die zijn weerga niet kende, met *valets* die je auto voor je parkeerden en drankjes à $10. In het kader van mijn vergelijkende onderzoek glipte ik meteen (à $2) naar de

restroom, waar een slavin de klandizie op handkracht voorzag van schone handdoeken, mooie zeepjes en vleugjes bedrijfsparfum. Maar even geheel op jezelf op de bril was er zelfs hier niet bij. Hee, was dat Aretha? Ja, dat was Aretha.

Ik ben nog geen Amerikaan tegengekomen die mij kan uitleggen wat doel en plan is van dit publiekelijk te moeten performen. Breng je het onderwerp, hoe kies ook geformuleerd, ter sprake, dan slaat men reeds aan het stamelen en blozen. De tegenstrijdigheid ervan beneemt mij de adem. Ook weet ik zeker dat ik lang niet zoveel over de kwaliteit van het Amerikaanse toilet zou zeuren als het gewoon bij de naam genoemd zou worden. Nu worden mij knollen voor citroenen verkocht, ik word bezwendeld met serene visioenen terwijl de werkelijkheid tamelijk smakeloos is. En dat, in een groter verband, sums it up nicely, helaas.

Nico Scheepmaker
Aart van Zoest

Ik overdrijf toch niet als ik zeg dat de Nacht van de Poëzie in het Utrechtse Muziekcentrum Vredenburg het jaarlijkse hoogtepunt is voor de Nederlandse dichters en poëzieliefhebbers. Vier weken van te voren geheel uitverkocht (plaatsen 32,50!) en 2500 man in de zaal (eredivisieclub Excelsior zou zo'n massa mensen graag bij elke thuiswedstrijd op de tribune zien!), die van acht uur 's avonds tot half vijf's morgens met grote aandacht blijven luisteren. Dat vind ik eigenlijk het meest opmerkelijke: het geduld van de mensen, hun incasseringsvermogen bij het aanhoren van al die verschillend geaarde dichters met hun andersgezinde poëzie (Hans Faverey-Jan Boerstoel, Hugo Claus-Annie M.G. Schmidt). Je krijgt de indruk dat al die toehoorders, al zijn zij voor het merendeel jongeren, respect hebben voor ieders manier van dichten, onder het motto dat alles van waarde weerloos is. Met het gevolg dat door niemand een steen door de ruit van de dromen wordt geslagen - ook al kan dat soms het belangrijkste besluit zijn, ooit door een mens genomen!

Dat waren achtereenvolgens Lucebert en Lodeizen. Denk je ook niet dat je het culturele niveau van een krant kunt aflezen aan de mate waarin zij aandacht besteedt aan zo'n culturele gebeurtenis van belang als de Nacht van de Poëzie? Van de landelijke dagbladen schreven de Volkskrant, Trouw, Algemeen Dagblad, NRC

Handelsblad, Het Parool en Het Vrije Volk er uitvoerig over. Alleen De Telegraaf zweeg in alle talen.

Ik heb er dit keer extra op gelet omdat ik, voor het eerst, tot de 23 uitverkoren dichters behoorde. Een hele eer, zeker voor een ‘sonnettendichter’ als ik, hoewel juist de Nacht van de Poëzie (in tegenstelling tot Poetry International in Rotterdam) de ‘light verse’-dichters of wie daar voor moeten doorgaan nooit geschuwd heeft: Jean-Pierre Rawie, Driek van Wissen, Simon Knepper, Kees Stip en Drs. P zijn ooit in de Nacht van de Poëzie opgetreden. Daarom wordt het misschien tijd dat de poëziecritici ‘ons soort dichters’ ook weer eens serieus gaat nemen.

Jean-Pierre Rawie vindt het terecht vervelend dat hij altijd dat hij altijd bij het ‘light verse’ wordt ingedeeld. Omdat zijn zwartgallige, vaak op dood en verderf gerichte gedichten, desondanks van humor en betrekkelijkheid doordrenkt zijn, trekken de domsten onder de recensenten daaruit automatisch de conclusie dat meneer alleen maar grapjes-op-rijm maakt! Kort geleden kreeg hij van een recensent te horen dat hij sinterklaasverzen schreef - daaruit blijkt om te beginnen al dat deze poëzierecensent niet weet wat sinterklaasverzen zijn! Ten eerste gaan die zelden over ziekte en dood, drankzucht en liefdesverdriet, en ten tweede zitten sinterklaasgedichten qua metrum en rijm per definitie onbeholpen in elkaar, en dat is wel het laatste wat je van de gedichten van Jean-Pierre kunt zeggen!

In Onze Taal heeft W. van der Waal een tijdje geleden als Nederlandse term voor ‘light verse’ of ‘plezierdicht’ het

woord ‘lichtgedicht’ beleefd aanbevolen. De term ‘plezierdichten’ (geïntroduceerd door Drs. P) vindt hij misleidend, want niet elk plezierdicht is plezierig van aard, bovendien suggereert het woord dat andersgeaarde poëzie niet plezierig om te lezen zou zijn. Rob Zuiker verklaart zich in Onze Taal tegen ‘lichtgedicht’. ‘Light verse’, waarvan ‘lichtgedicht’ is afgeleid, is geen synoniem voor ‘pleziergedicht’, betoogt hij, want onder ‘light verse’ vallen ook het nonsensgedicht en de humoristische poëzie.

Ik geef het maar even door. Zelf weet ik niet goed raad met al die termen. Neem een onderwerp als ‘de dood’, in aanleg geen vrolijk onderwerp. Er zijn weinig dichters die er niet over gedicht hebben. Maar het hangt dan van de aard en aanleg van de dichter af, of hij dat onderwerp op een loodzware, afstandelijke, lichtvoetige, afwerende of ernstig-verdrietige wijze onder woorden brengt. Er zijn dichters die het ook in zulke droeve omstandigheden niet kunnen laten een sprankje humor in het gedicht in te vlechten, en er zijn anderen die dat wel uit hun lijf zullen laten. Beiden kunnen dat in sonnetvorm doen, en wie is dan de plezierdichter, en wie de serieus te nemen dichter? In Nederland is het geloof ik zo, dat je benoemd wordt naar je eerste gedichten. Waren dat ‘light verse’-verzen, dan ben je voor de rest van je leven een plezierdichter, zie Jean-Pierre Rawie. Maar begin je als ‘gewone’ serieuze dichter, dan kun je later nog zoveel strapatzen uithalen (denk aan ‘Wordplay-swordplay’ van Vestdijk-Roland Holst, denk aan E. du Perron met zijn pornografische gedichten, denk aan nog vele andere dichters aan wie ik nu even niet denk), maar niemand zal je van dan af aan bij de plezierdichters indelen. Intussen geloof ik, dat je eerder van een ‘plezierdichter’ een goed, serieus gedicht kunt verwachten, dan van een serieus dichter een goed plezierdicht. Neem Kees Stip. Die begon zijn dichtersloopbaan met het uit de oorlogsjaren daterende gedicht ‘Marche militaire’, dat begint met de strofe:

> De zon was een maan in de mist,
> wij liepen in lange colonnen;
> zo zijn deze dingen begonnen
> waar niemand het einde van wist.

en dat zeven vierregelige strofen verder eindigt met:

> O God in de hemelen die
> de wereld alleen hebt gelaten;
> hier komen uw dode soldaten
> en zingen van blonde Marie.

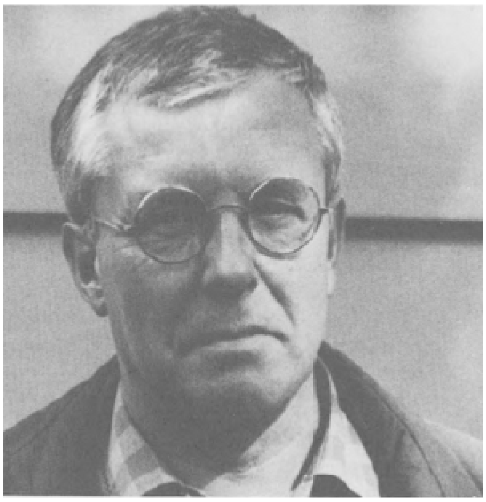
De tussenliggende strofen zijn niet minder, maar het gaat nu even om het idee. Welnu, na ruim veertig jaar Trijntjes Fop (of Trijntje Fops) te hebben gemaakt is Kees Stip weer min of meer teruggekeerd naar zijn uitgangspunt, getuige ‘De ondergang’, een sonnet in de nieuwe bundel *Een kind met kikkerpoten*, met een adembenemende laatste regel:

> Ik heb vannacht zo akelig gedroomd:
> we waren aan het einde van de tijden.
> De ondergang viel niet meer te vermijden.
> Gelukkig was mijn fiets opnieuw verchroomd,

want op iets roestigs over straat te rijden
daarvoor ben ik te netjes en beschroomd.
Mijn pantalon was rafelvrij gezoomd,
Mijn haar was keurig door mijn kam gescheiden.

Zo goed als nieuw dus reed ik door de stad,
het enige verkeer in alle straten.
Ik voelde me miljarden jaren jong.

Toen zag ik God staan bij een groot zwart gat,
van alles en van iedereen verlaten.
Probeer het nog eens riep ik maar hij sprong.



Cricket is erg ontspannend. Speciaal voor mij, omdat ik er niet aan doe en er niet naar kijk. Nou ja, we zijn wel een keer met Hazel meegereden om naar Tony te kijken op een van zijn zaterdagen van lekker in de buitenlucht en jongens onder mekaar in smetteloos wit. Hij stond toen we aankwamen in het buitenveld met de rechterarm afhangend langs het lijf terwijl de linker achter de rug om de rechter bij de elleboog vasthield. In de veertiger jaren noemden Amsterdamse jongens van de Balthazar Floriszstraat zo'n houding ‘slutterig’. Hij keek toe hoe op grote afstand de bowler met pathetische armzwaai steeds weer een bal wierp teneinde wicketpaaltjes om te gooien, wat niet lukken kon omdat er een man voor stond met breed hout en onmatig bordkarton voor zijn schenen en hoger. Alle deelnemers leken een beetje op kartonnen

figuren, ook zij die met gekruiste benen op een terras langs de kant thee dronken en spraken van imperiale tijden onder onbegrijpelijke cijfers die waarschijnlijk de stand van de match aangaven. Het is een van de charmes van de Duitse taal dat voor kartonnen figuren het woord ‘Pappfigur’ bestaat, maar dit tussen haakjes.

Sommige vraagstellingen zijn voor mij als cricket. Ik weet dat ze bestaan. Er zijn mensen die er zich mee bezig houden en ik gun ze dat genoegen graag. Of Jean-Pierre Rawie bij de categorie ‘light verse’ moet worden ondergebracht of als serieuze dichter dient te worden beschouwd? Dat moeten anderen dan ik maar uitmaken, die er wel verstand van hebben en er zich wel over willen opwinden. Licht of zwaar, je hoort dat vooral zeggen van muziek, en het taalgebruik alleen al maakt me lusteloos. Rawie maakt uitstekende poëzie, vind ik, en dat geldt ook voor zijn collega's Boerstoel, Van Wissen, Stip, die ik hun gedichten wel heb horen zeggen vanaf een muziekkiosk die was opgesteld voor het paleis op de Dam tijdens een poëzie-happening onder leiding van de verbazingwekkende en bewonderenswaardige Vinkenoog.

Ook bij die gelegenheid viel waar te nemen hoe veel poëzieliefhebbers er zijn. De mensen luisterden, genoten, en terecht. Het doet me deugd maar verbaast me niet. Wist je dat er een boekje bestaat waarin de behoefte aan poëzie een van de drie fundamentele menselijke behoeften wordt genoemd?

Op minder ontspannen wijze ga ik om met amdere vragen de poëzie betreffende. Wat is goede en wat is slechte poëzie? Dàt zijn vragen. That's no cricket.

Voor Frans de Waal en zijn uitgeverij Lectofrance ga ik een bundeltje maken van mooie Franse gedichten, ook zo toegankelijk mogelijk, opdat de schoolgaande jeugd het lezen en appreciëren kan. Vollon, De Bellay, Ronsard, Baudelaire, Verlaine, ze komen er in, je ziet het voor je. Maar het zou toch aardig zijn als er iets onverwachts meekomt. Dus lees ik in de bundel *Poètes d'aujourd'hui* die Léautaud aan het begin van deze eeuw maakte, samen met Ad. van Bever. Daar zit nog wel wat moois in, maar ook erg veel rommel. Waarom rommel? Vooral omdat het zo oudbakken is, niet eens zo zeer van taal als wel van thematiek. Er overvalt de lezer onzer dagen het gevoel dat de poëzie van toen vooral een zaak was van bejaarde heren die nog wel wat wilden kirren maar toch vooral klagen, over jeugd die voorbij is en de naderende dood, dat soort werk. Poëzie ruikend naar urine in jaeger-ondergoed, wel erg geschikt helaas voor de opleiding Frans MO-a, zoals ik aan den lijve heb mogen ondervinden toen ik mij voor het behalen van dat hoogwaardig diploma bekwaamde. Het is mogelijk dat het sindsdien allemaal heel anders is geworden. Gelukkig voor de poëzie krabbelden ook Apollinaire en Cendrars al woorden op papier in de dagen van de bundel *Poètes d'aujourd'hui.* Poëzie van een vorm, met een inhoud, die ons nu nog goed bevalt.

Of poëzie goed of slecht is heeft met de vorm en met de inhoud te maken. Langs de bekende slingerwegen van de geschiedenis worden de accenten verlegd. Soms lijkt de vorm alles te zijn: Engelman. Soms gaat de inhoud duidelijk voor: didactische en epische poëzie. Soms is er een perfekt evenwicht: Hadewych.

Ook bij het zoeken naar het geheim van de poëzie valt zo'n slingerbeweging te constateren. Heel lang heeft het geleken dat verheven onderwerpen de tekst poëtisch maakten. Maar dan komen de zwarte romantici, de ‘poètes maudits’ die allerlei laags en banaals hun gedichten binnenbrengen, en dan raakt de weg vrij voor literatuurwetenschappers die het geheim exclusief in de vorm zoeken. Tot de Nederlandse drakendoder Karel van het Reve op het slagveld verschijnt. In de

Universiteitsbibliotheek van Amsterdam heeft hij het me wel eens gedemonstreerd hoe hij die Lotman met één enkele steek in het zand kon doen bijten. Ik denk dat op dat moment Lotman de papfiguur was die hij als sparringpartner voor zichzelf had neergezet, zoals hij later met Maatje en Sötemann deed in Leiden. Het geniale van Karel is dat hij het in drie minuten kan, de tijd dat je moet wachten op het afroepen van je naam.

'Ik ben geboren uit zonnegloren en een zucht van de ziedende zee.' Dat is poëzie. Dat is mooi, we weten het allemaal. En Lotman weet te vertellen dat het door de klanken komt. Maar ja. Wat zou zo'n Lotman zeggen van: 'Ik ben geboren in Apeldoren en mijn zuster in Zierikzee?' Arme Joeri Lotman: hij lag voor onze geestesogen dood te bloeden op de vloer van de UB. Ik had hem wel willen helpen, hem overeind trekken met ijzersterke argumenten waarover ik meende en nog steeds meen te beschikken. Maar ik moest natuurlijk veel te veel lachen om Karels aplomb en het slimme gezicht dat hij trok. En dan, wat is gelijk krijgen? Cricket, of niet soms? Het geheim van de poëzie, zoals het geheim van alle kunst, moet worden gezocht in een schemerig grensgebied waar vorm nog maar net geboren is en tot betekenis groeit. Dat is het gebied van de iconiteit, de tekens die het nog maar nauwelijks zijn, door de gelijkenisrelatie die ze leggen tussen vorm en inhoud, hoogst individueel eerst en daarom ook vaak niet herkend of miskend of onbegrepen. Maar toch weer niet àl te individueel of àl te onbegrepen, zodat er toch herkenning, erkenning en vervoering ontstaat. Een vervoering die zichtbaar wordt gemaakt door 2500 mensen wanneer ze bereid zijn om een nacht niet naar bed te gaan en nog aandachtig en respectvol te luisteren bovendien.

[Nummer 146]

A. Kibédi Varga
Postmoderne literatuur in Hongarije
N.a.v. 'Diabolische tango' van László Krasznahorkai

De betrekkelijk kleine groep mensen die, als in het buitenland wonende 'supporters' van de Hongaarse literatuur, sedert lange tijd de ontwikkeling van de Hongaarse proza volgt, heeft na de troosteloze jaren vijftig al enkele malen aanmoedigende tekens waargenomen. Helemaal aan het begin van de jaren zestig gaven we elkaar boeken van Miklós Mészöly, Iván Mándy, István Csurka en Géza Ottlik door. Het elan van deze groep schrijvers is echter niet tot een stroming gekristalliseerd, de stroom heeft zich niet verbreed. In het midden van de jaren zeventig lijkt de literaire wereld opnieuw in beweging te komen. Deze ontwikkeling, die ik als een nieuw begin beschouwde, heb ik destijds in het te München verschijnende literaire tijdschrift j Látóhatár (Nieuwe Horizon) (1977, nr. 1/2) gesignaleerd, in een bespreking van romans van István Szilágyi, Péter Dobai en Nándor Gion.

De doorbraak die wij thans zien, lijkt definitief te zijn: vanaf het begin van de jaren tachtig slaat het Hongaarse verhalende proza nieuwe wegen in en trekt de literaire voorhoede zich steeds minder aan van de in de eerste helft van onze eeuw geldende en gerespecteerde tradities. Indien ik mij goed herinner, was Miklós Béládi de eerste die op deze radicale verandering wees, gevolgd door voortreffelijke, jonge critici als Peter Balassa, Ernö Kulcsár en kos Szilágyi. Nieuwsgierig en vol ongeduld kijken wij uit naar het moment dat de Hongaarse literatuur opnieuw in kaart wordt gebracht en Miklós Mészöly, Péter Esterházy en Péter Nádas een even belangrijke plaats wordt toegekend als Zsigmond Móricz, László Németh en Tibor Déry. Welke plaats zal László Krasznahorkai krijgen op deze kaart?

Alvorens op deze vraag antwoord te kunnen geven, moet ik een kleine omweg maken. De Europeses literatuurhistorici hebben zich vaak tot de Fransen gewend en het begrippenapparaat van de Franse literatuurgeschiedenis benut om periodes en stromingen te benoemen; wij zullen hiet hetzelfde doen. Het Franse paradigma laat zien dat wij in het verhalende proza van de afgelopen vijftig jaar drie belangrijke periodes kunnen onderscheiden. De eerste is die der geëngageerde literatuur: literatuur met als ondergrond een enigszins door het marxisme, maar vooral door het existentialisme geïnspireerde maatschappijfilosofie. In de jaren vijftig ontstaat de zogenaamde neoavant-garde, een nieuw soort experimentele literatuur, die zich afkeert van het politiek engagement, zonder evenwel de afbrekende en revellerende avant-garde van de jaren twintig na te volgen. Deze literatuur graaft in de diepte, in de ondoorgrondelijke zieleroerselen van het individu en tracht na het ineenstorten van de grote ideologieën met taaie volharding iets nieuws op te bouwen, liever gezegd: zij bouwt niet zozeer, maar 'knutselt' alleen - tussen de puinhopen. De theoretische basis voor deze experimenten werd in de eerste plaats geleverd door het structuralisme. Tegen het midden van de jaren zeventig lijkt echter de tijd van het structuralisme en de 'nouveau roman' voorbij te zijn: steeds meer schrijvers proberen de weg terug te vinden naar het ouderwetse, goed gestructureerde en spannende verhaal en steeds

klemmender dringt zich de vraag op waarom in onze eeuw de schrijver de lust om te vertellen vergaan en de romanheld uitgestorven is.

De schrijver die weer een verhaal wil vertellen, kan de tussenliggende periode niet domweg overslaan alsof er niets is gebeurd en opnieuw daar beginnen waar Dickens en Zola zijn opgehouden; hij mag de kunstgrepen van zijn ambacht niet langer verdoezelen om bedrieglijke illusies te wekken. De schrijver is een ambachtsman als alle andere ambachtslieden, hij moet dus zonder terughoudendheid zijn gereedschap tonen. Terwijl hij voor ons zijn nieuwe verhaal construeert en fabriceert, moet hij ons met een knipoog van verstandhouding toelachen. Dit nu is kenmerkend voor de nieuwste Franse romans: ironische terugkeer tot het verleden, tot de handeling. Om een vooral in Amerika en bij kunstcritici geliefde term te gebruiken, zouden we deze derde periode wellicht 'postmodern' kunnen noemen.

De geschiedenis van het Hongaarse verhalende proza vertoont opvallende gelijkenis met de Franse ontwikkeling. Ook in de Hongaarse literatuur zijn de drie genoemde periodes te vinden. Ofschoon om andere redenen en onder geheel andere omstandigheden, ontstonden de begrippen 'littérature engagée' en 'népi irodalom' (populistische literatuur) nagenoeg gelijktijdig in de jaren dertig. De in het westen, via vertalingen, vermoedelijk bekendste vertegenwoordigers van deze stroming waren Gyula Illyés en László Németh. De tweede periode begon in Hongarije weliswaar veel later dan in Frankrijk, maar hiervoor zijn ongetwijfeld politieke oorzaken aan te wijzen. De reactie op het primaire maatschappelijke engagement kwam in Hongarije - afgezien van enkele voorlopers, ik denk met name aan Miklós Mészöly - met een vertraging van bijna vijfentwintig jaar. Hier zou men in de eerrste plaats aan auteurs als Péter Nádas en Péter Esterházy moeten denken. De 'beruchte' uitspraak van Péter Esterházy dat Hongaarse schrijvers slechts in termen van onderwerp en gezegde denken, verhoudt zich tot de populistische schrijvers op dezelfde wijze als indertijd de provocerende uitspraken van Robe-Grillet tot de door Jean Paul Sartre vertegenwoordigde literatuurconceptie: de prioriteit van het

maatschappelijk engagement wordt in beide gevallen radicaal afgewezen.

De derde, postmoderne golf ontstond bijna gelijktijdig met die in het westen. Reeds nu zijn ervan tekenen waarneembaar in Hongarije, met name in het werk van László Krasznahorkai. *Diabolische tango* (*Sátántangó*, uitgeverij Magvetö, Boedapest 1985) is een postmoderne roman. Een terugkeer tot het verhaal, doch met de reeds vermelde restricties. Een terugkeer op zodanige wijze, dat elk verhaal tengevolge van het algemeen heersende wantrouwen en ongeloof meermalen moet worden verteld en aangehoord. 'Hoe dit verhaal eigenlijk luidt,' meent een der personages, de kastelein, 'daar kun je alleen achter komen door steeds weer andere varianten aan te horen.' (blz. 117). Een terugkeer tot het 'verhaal van het verhaal': wat er gebeurt wordt niet alleen door de schrijver verteld, maar ook door een van zijn personages: de arts wie de bevoegdheid tot uitoefening van de geneeskunst is ontnomen. Een *terugkeer* tot het 'verhaal voorbij het verhaal': *Diabolische tango* is een ware orgie van intertekstualiteit, een knipoog naar Becket, Camus, Kafka en - als wij de critici Pál Albert en Péter Sz. Nagy mogen geloven - naar nog vele andere grootheden van de Hongaarse en de wereldliteratuur. 'Deze roman,' schrijft laatstgenoemde, 'is voor mij niet het begin van iets nieuws, doch een compilatie van het oude, een ironische, ontroerende terugblik, een inventarisatie van de traditie. Elk hoofdstuk, elk personage, elke handeling is door steeds weer een ander literairhistorisch voorbeeld geïnspireerd.' (j Irás, december 1985)

Het Hongaarse verhalende proza beleeft een gouden tijd, één van de opwindendste periodes uit haar geschiedenis van enkele honderden jaren. De plaats van Krasznahorkai valt op grond van deze eerste roman nog niet te bepalen, maar dat zijn boek één der interessantste creaties is van de afgelopen jaren, dáárover bestaat geen twijfel.

De naam Krasznahorkai troffen we tot nu slechts sporadisch aan, en wel vooral in de kolommen van het tijdschrift Jelenkor (De Tijd van Nu), dat altijd specifieke aandacht voor talent - en nieuwe talenten - toont. Deze eerste roman van zijn hand is echter zo belangrijk, dat hij op slag een beroemd schrijver is geworden.

De met de moderne literatuur vertrouwde lezer begint met een gevoel van verbazing, ja bijna met tegenzin aan dit boek. Het lijkt of hij een realistisch, zo nu en dan zelfs naturalistisch verhaal krijgt voorgeschoteld, dat alle kenmerkende eigenschappen vertoont van de klassieke, goed geconstrueerde vertelling: grondige en gedetailleerde beschrijvingen, waarvan het door steeds weer nieuwe schrijversgeneraties gebruikte recept reeds honderdvijftig jaar geleden werd aangedragen door Balzac en zijn tijdgenoten; evenals Walter Scott geeft Krasznahorkai telkens een ander personage de centrale plaats in een hoofdstuk; de draden en lijnen die door het verhaal lopen zijn zorgvuldig aaneengeknoopt en vormen een ingewikkeld netwerk, dat zodanig geconstrueerd is, dat de belangstelling van de lezer gewekt wordt en hij al lezende steeds meer benieuwd wordt naar het verloop en de afloop van de handeling. De illusie van realisme blijft tot het eind gehandhaafd, maar het bedrieglijke karakter ervan wordt steeds duidelijker. Reeds op de eerste bladzijden treffen wij veronrustende signalen aan en 'ontspoort' de nauwkeurige beschrijving van de werkelijkheid. De beschrijvende passages worden onderbroken door tussen haakjes aan aanhalingstekens geplaatste flarden van gesprekken en op andere plaatsen gaan de 'naturalistische' beschrijvingen bijna onmerkbaar over in overpeinzingen of breed uitgesponnen metaforen. De moderne Hongaarse verhalende literatuur biedt

talrijke voorbeelden van zowel de realistische traditie als het bijna eveneens tot traditie geworden antirealisme, maar wat moeten wij met *Diabolische tango* aan, dat klaarblijkelijk tot geen van beide categorieën behoort?

Krasznahorkai gebruikt vele kunstgrepen om de illusies van zijn lezers te verstoren, tegelijkertijd echter is de handeling van de roman zelf het verhaal van één enkele grote illusie. In een afgelegen negorij - zulke dorpen komt men tengevolge van de urbanisatie en de industrialisatie door heel Europa en ook in Hongarije steeds vaker tegen! - leiden nog slechts een paar mensen, die elke hoop op een beter leven en een schonere toekomst elders al lang hebben opgegeven, een kwijnend bestaan. Geheel onverwachts arriveren er twee doodgewaande zwervers, Irimiás en Petrina. Het dorp raakt in opwinding, gelooft de bedwelmende woorden van Irimiás en laat zich - met vreugde zelfs - bedriegen.

De romanfiguren geloven de doortrapte zwervers, maar de auteur verzoekt de lezers zich niet te laten beetnemen, de gebeurtenissen te doorzien, wat zij lezen niet voor zoete koek te slikken en het nauwkeurig uitgewerkte verhaal niet als werkelijkheid te beschouwen. Doordat de auteur zich zo tweeslachtig gedraagt en opzettelijk de verhouding ondermijnt die normaal tussen de tekst en de lezer pleegt te ontstaan en zelfs steeds hechter wordt, komen wij sterk in de verleiding naar nieuwe mogelijke interpretaties te zoeken.

De symboliek van *Diabolische tango* is opvallend en meervoudig gelaagd. Om te beginnen zijn er twee zwervers en doet hun onderlinge verhouding denken aan de Hegeliaanse verhouding tussen heer en knecht. In de wereldliteratuur worden de rusteloze zwerver en de rusteloze wachtende altijd vergezeld door de Ander: een vriend, een dienaar, een tegenvoeter. Don Quijote en Sancho Panza, Don Juan en Sganarelle, Wladimir en Estragon. Irimiás spreekt even meeslepend als de grote kerkelijke em politieke redenaars, zijn plannen zijn schitterend, maar zijn doeleinden duister; mogelijk is hij een ordinaire politiespion: het tweede hoofdstuk van het eerste deel van het boek suggereert dit. Volgens een dergelijke, politieke interpretatie is deze roman het verhaal van een generatie die genoeg heeft van de snorkende leuzen van het communisme, ja van welke politieke ideologie dan ook. Een nieuwe generatie? Zelfs dat is onzeker, immers interpreteren wij het verhaal letterlijk - uiteraard is het de vraag of wij hier ook maar iets letterlijk mogen interpreteren -, dan is in het boek niet zozeer sprake van een aanklacht van jongeren, als wel van machteloze ouderen. De handeling wordt door Mátyás Domokos aldus samengevat: ‘Het is een heilsgeschiedenis, compleet met het daarmee noodzakelijkerwijs gepaard gaande fiasco.’ Ook een religieuze of antireligi-

euze interpretatie is dus denkbaar. De elementen van de Christelijke symboliek zijn alom tegenwoordig, niet alleen in de woorden van de doodgewaande pseudo-meesias; bijbelse begrippen als Wederopstanding en Schepping hebben een magische kracht en omzweven als het ware de geeuwende, klappertandende en drankzuchtige dorpelingen. Het Woord is aanwezig, doch de Verlosser ontbreekt. Of liever gezegd: het lijkt of er een Verlosser is, maar terwijl alle geborneerde, ongelukkige mensen hun rol trouw blijven en deze tot het einde toe vervullen, 'ontmaskert' de schrijver deze figuur (overigens meteen in het begin van de roman): Irimiás is een bedrieger. Doch een bedrieger die sympathiek lijkt te zijn, zodat nieuwe mogelijke interpretaties in ons opkomen. Iedereen kan een ander samenstel van symbolen ontdekken in dit boek, op een andere wijze de stukjes van de puzzel aaneenleggen.

De roman van Krasznahorkai werd met grote waardering, bijna met algeheel enthousiasme ontvangen. Péter Balassa, een der voornaamste vertegenwoordigers van de nieuwe Hongaarse kritiek in Hongarije, publiceerde een gedegen analyse van het werk in het blad Jelenkor (De Tijd van Nu); Pál Albert schreef er een barok loflied op voor het te Parijs verschijnende emigrantenblad Irodalmi Ujság (Gazette Littéraire Hongroise). Alleen in 'officiële' kringen was enig ongenoegen te bespeuren: Imre Bata, de hoofdredacteur van let és Irodalom (Leven en Literatuur), stelde zich afstandelijk op en Mátyás Domokos, de onderdirecteur van de uitgeverij Szépirodalmi Könyvkiadó, constateerde weliswaar dat het boek getuigt van een belangrijk literair talent, dat grote romans in het vooruitzicht stelt, maar vervolgens verklaarde hij dat het werk gekunsteld aandoet, te veel trucs en kunstgrepen bevat en dat de ongelukkige auteur het slachtoffer is geworden van de terreur (sic!) van het 'postavantgardistische schematisme'. Waarin deze terreur bestaat, laat deze criticus in het midden. Hij verraadt echter zichzelf en zijn traditionele smaak, wanneer hij beweert dat de lezer steeds ontevredener wordt en op den duur de klemmende vraag niet kan onderdrukken wat hij voor zijn geld krijgt, en hoe, wanneer en waardoor de in dit boek beschreven zaken ontstaan zijn. Domokos laakt het gebrek aan logische samenhang en eist kritisch realisme, zonder te begrijpen dat de meervoudig gelaagde symbolische kracht van het boek juist in deze bewust gekozen techniek van weglatingen schuilt (Kortárs/Tijdgenoot, september 1985).

Het is overigens denkbaar dat Mátyás Domokos' bezwaren niet primair van politieke aard zijn. In redacties en bij uitgevers worden de leidende functies doorgaans bekleed door vertegenwoordigers van de oudere generatie en hun smaak - dit is een internationaal verschijnsel, bijna een natuurwet - is ongewild aan de behoudende kant. Dat het moeilijk is de verleiding te weerstaan en dat door zo'n machtspositie een conservatieve smaak ook politieke betekenis kan krijgen, weten wij al zo'n vijftig jaar lang en dit verschijnsel is niets bijzonders.

Hoe het ook zij, de roman van Krasznahorkai vormt een belangrijke bijdrage tot de op handen zijnde grote vernieuwing van het verhalende proza in Hongarije en dit wordt door de tegenstrijdige maar steeds felle recensies alleen maar krachtig onderstreept.

(Vertaling: Henry Kammer)

László Krasznahorkai

László Krasznahorkai: Iets weten

‘Aan het einde van het paleozoïsche tijdperk begint in heel Centraal Europa een proces van verzakking. Hier neemt ons land uiteraard ook deel aan. Gedurende dit nieuwe geologische proces komen alle paleozoïsch gevormde bergmassa's in de diepte terecht en worden bedolven door sedimenten uit de zee. Als gevolg van deze verzakking wordt het grondgebied van Hongarije een deel van de zee die Zuid-Europa bedekt, en wel de noordwestelijke golf daarvan. De zee blijft gedurende de gehele mezozoïsche periode een dominante rol spelen.’ De dokter zat nors bij het raam, met zijn schouder tegen de koude, natte muur geleund en hij hoefde niet eens zijn hoofd te bewegen om door de spleet tussen het vervuilde bloemetjesgordijn dat hij van zijn moeder had geërfd en het halfverrotte kozijn de negorij te kunnen zien. Hij hoefde slechts op te kijken uit zijn boek, aan één enkele blik had hij genoeg om ook maar de kleinste verandering op te merken, en als het af en toe toch voorkwam dat hem iets ontging - hetzij doordat hij in gedachten was verzonken, hetzij doordat hij zich ergens anders in het vertrek ophield -, werd hij door zijn uitstekende gehoor bijgestaan. Hij was echter slechts zelden in gedachten verzonken en nog minder vaak stond hij op uit zijn leunstoel die hij met zijn winterjas van bont en met dekens had bekleed en waarvan de plaats was bepaald door de zich opstapelende ervaringen van zijn dagelijkse bezigheden; hij was er namelijk in geslaagd het aantal gevallen waardoor hij gedwongen was zijn wachtpost bij het raam te verlaten, tot een minimum te beperken. Dit was natuurlijk geenszins zo'n eenvoudige opgave geweest dat hij deze zomaar van de ene dag op de andere had kunnen volbrengen. Integendeel: hij had de voorwerpen die hij nodig had bij het eten, drinken, roken, het bijhouden van zijn dagboek, het lezen en bij bijna ontelbaar veel onbenullige karweitjes, moeten verzamelen en ze zo gunstig mogelijk moeten neerzetten, hij had er zelfs van af moeten zien een eventueel begane fout - uitsluitend uit toegeeflijkheid tegenover zichzelf - ongestraft te laten; door zo te handelen zou hij immers uiteindelijk zichzelf schade berokkenen: fouten waarvoor men zich verontschuldigt door verstrooidheid of onoplettendheid aan te voeren, vergroten het gevaar en hebben veel ernstiger gevolgen dan men op het eerste gezicht zou denken. Verhult een overbodige beweging misschien niet een beginnende radeloosheid? Een verkeerd geplaatst lucifersdoosje of borrelglas is op zich al een vernietigend monument van geheugenverlies, maar bovenal legt het verdergaande wijzigingen op: stukje bij beetje verschuiven dan ook de sigaretten, het schrift, het mes en het potlood, en daarmee verandert dan ‘het gehele systeem van optimale bewegingen’, de chaos is compleet, alles is verloren. Het was hem dan ook niet in één klap gelukt de voor zijn observatie meest gunstige situatie tot stand te brengen, nee; door de jaren heen, van dag tot dag werd dit systeem geperfectioneerd - met vlagen van zelfkastijdingen, bestraffingen en de angst voor nieuwe fouten -, maar toen eenmaal de verwarring voorbij was die werd veroorzaakt door de onzekerheid van het begin en af en toe de kop opstekende twijfels, was er een tijd gekomen dat hij niet meer genoodzaakt was al zijn bewegingen te controleren, dat de voorwerpen hun definitieve plaats hadden verworven en hij zelf in staat was zijn activiteiten blindelings en zonder aarzeling tot in de kleinste details te beheersen en hij eindelijk zonder enig zelfbedrog of zelfoverschatting kon erkennen, dat zijn leven perfect kon worden ingericht. Er waren natuurlijk zelfs hierna nog maanden nodig geweest om zijn angst te doen verdwijnen; hij wist immers dat hij, al had hij

op deze wijze foutloos zijn positie gekozen in het vertrek, voor het verkrijgen van voedsel, brandewijn, sigaretten en andere onmisbare dingen - jammer genoeg - op anderen was aangewezen. Zijn ongerustheid aangaande mevrouw Kráner, aan wie hij het inkopen van zijn levensmiddelen had toevertrouwd en het wantrouwen dat hij had gevoeld ten opzichte van de kastelein, bleken ongegrond: de vrouw was stipt en hij was er zelfs in geslaagd haar af te leren hem met een of ander, in de negorij als zeldzaamheid geldend gerecht ('Laat U het vooral niet koud worden, dokter!') op de meest onverwachte ogenblikken te storen. En wat de drank betreft: die kocht hij of zelf in grote hoeveelheden en met grote tussenpozen, ofwel, wat vaker voorkwam, hij belastte de kastelein met de aankoop, waarvoor deze een bepaalde vergoeding ontving. Deze deed - uit angst dat de onberekenbare dokter hem op een dag zijn vertrouwen zou ontzeggen en hij zich daardoor van een vast inkomen zou beroven - zijn uiterste best om tot in de kleinste details te voldoen aan de schijnbaar onbenullige, soms zelfs uitgesproken stompzinnige wensen van de dokter. Van die twee had hij dus weinig te vrezen en de overige bewoners van de negorij hadden al lang afgeleerd om onder het voorwendsel dat ze plotseling last hadden van een opkomende koorts, brandend maagzuur of een verwonding, onaangekondigd zijn deur binnen te vallen. Ze waren er immers van overtuigd dat hij toen hem de uitoefening van de geneeskunde was ontzegd, tegelijkertijd ook zijn vakkennis als arts en zijn betrouwbaarheid had verloren. Dit laatste was - hoewel duidelijk overdreven - niet geheel ongegrond: het grootste deel van zijn krachten besteedde hij aan het in stand houden van zijn broze geheugen en hij liet toe dat al het overbodige eruit glipte. Desondanks leefde hij in voortdurende angst, want, zoals hij opvallend vaak in zijn dagboek schreef: 'ze zijn tot alles in staat!' Daarom had hij de gewoonte ontwikkeld mevrouw Kráner of de kastelein, zodra hij ze op de drempel zag staan, enkele minuten te observeren en hen dan diep in de ogen te kijken om uit de snelheid waarmee ze hun blik op de grond of zijwaarts richtten en uit eventuele veranderingen in de samenstelling van het mengsel van wantrouwen, nieuwsgierigheid en angst dat uit hun ogen straalde, af te leiden of ze ook in de toekomst bereid zouden zijn zich te houden aan de overeenkomst waarop hun zakelijke betrekking berustte. Pas daarna wenkte hij hen dat ze dichterbij mochten komen. Hij beperkte zich tot het absoluut noodzakelijke, beantwoordde hun groet niet, wierp slechts een vluchtige

blik in de volgepropte boodschappentassen en sloeg daarna hun onhandige bewegingen met zo'n onvriendelijk gezicht gade en hoorde hun stuntelig gestelde vragen of verontschuldigingen met zo'n norse en ongeduldige gelaatsuitdrukking aan, dat zij (met name mevrouw Kráner) gewoonlijk hun woorden inslikten, snel zonder na te tellen het door de dokter van te voren uitgetelde geld wegstopten en haastig het vertrek verlieten. Dit was ook min of meer de reden waarom hij er zo'n afkeer van had in de buurt van de deur te komen. Hij voelde zich bepaald onwel worden en kreeg last van hoofdpijn of plotselinge benauwdheid, wanneer hij zo nu en dan (hoofdzakelijk door de nalatigheid van die twee) op moest staan uit zijn leunstoel en naar de andere kant van de kamer moest lopen om iets te halen. In zulke gevallen trachtte hij (na een langdurige voorafgaande innerlijke strijd) de handeling zo snel mogelijk te verrichten, maar tegen de tijd dat hij weer op zijn plek was, was zijn dag al bedorven: een onverklaarbaar diepe onrust maakte zich van hem meester, het glas of het potlood begon te beven in zijn hand en hij maakte zenuwachtige notities in zijn dagboek, om deze later uiteraard als een razende weer te schrappen. Het was dan ook niet verwonderlijk dat alles in dit vervloekte deel van het vertrek op zijn kop stond: de binnengelopen en opgedroogde modder had zich in een dikke laag vastgezet op de geheel verrotte en verbrokkelde vloer, naast de deur onderaan de muur groeide vrijelijk onkruid, rechts lag een platgetrapte, bijna onherkenbare hoed, eromheen verspreid lagen etensresten, plastic zakken, een paar medicijnflesjes, een vel uit een schrift en potloodstompjes. De dokter deed - in scherp contrast met zijn volgens sommigen misschien overdreven, ja zelfs ziekelijke ordelievendheid - helemaal niets om een einde te maken aan deze onverdraaglijke situatie. Hij was er namelijk van overtuigd dat dit achterste deel van het vertrek reeds ‘tot de buitenwereld behoorde’, al deel uitmaakte van dat vijandelijke buitengebied. Hierin vond hij dan ook een geheel bevredigende verklaring voor zijn angsten, zijn bezorgdheid, zijn onrust en onzekerheidsgevoel, hij werd immers slechts aan één kant ‘beschermd door de muur’, van de andere kant kon hij ‘vrijelijk worden aangevallen’. De kamer kwam uit op een donkere en met onkruid begroeide gang, vandaar kon men de w.c. bereiken, waarvan de spoelbak al jaren kapot was. In de plaats hiervan werd een emmer gebruikt, die door mevrouw Kráner drie maal per week met water moest worden gevuld. Aan de twee deuren achterin de gang hingen grote, roestige sloten, aan de overzijde was een buitendeur. Mevrouw Kráner, die een sleutel van de woning had, meende gewoonlijk al hier, op het moment dat zij binnenkwam, de scherpe zurige stank te ruiken die in haar kleren en, naar zij dikwijls beweerde, zelfs in haar huid trok, al waste zij zich op de ‘dagen bij meneer de dokter’ wel twee maal. Hiermee verklaarde zij haar korte verblijf in de kamer tegenover de nieuwsgierige mevrouw Halics of mevrouw Schmidt; ze kon die stank simpelweg niet langer dan een paar minuten verdragen, want het was ‘onverdraaglijk, precies wat ik zeg, onverdraaglijk! Ik begrijp werkelijk niet hoe iemand in zo'n afschuwelijke stank kan leven. En het is toch een geleerd man, maar moet je nou eens kijken...’ De dokter nam geen notitie van de onverdraaglijke lucht of van wat dan ook in de woning dat buiten zijn aandachtsveld viel, met des te meer oplettendheid en kennis van zaken bewaakte hij echter de orde van de voorwerpen rondom hem: de onderlinge afstand tussen de etenswaren, het tafelgerei, de sigaretten, de lucifers, het dagboek en zijn boeken op de tafel, op de vensterbank, rondom de leunstoel en op de door rusteloze aanvallen van houtworm aangevreten vloer; het gaf hem een gevoel van warmte en een zekere

voldoening wanneer hij zo nu en dan in de plotseling door de schemering overvallen kamer zijn blik liet glijden over zijn huiselijk geordende bezittingen en hij begreep dat hij het middelpunt van dit alles vormde, zelfverzekerd en almachtig. Maanden geleden had hij ingezien dat verdere, zinloze experimenten geen nut hadden en daarna was hij ook snel tot de conclusie gekomen dat hij niet in staat zou zijn ook maar de kleinste verandering aan te brengen al zou hij dat willen: wijzigingen konden nooit als absoluut geslaagd worden beschouwd, omdat altijd te vrezen viel dat het verlangen naar wijzigingen slechts een moeilijk herkenbaar teken was van het snel achteruit gaan van zijn geheugen. Eigenlijk deed hij ook niets anders dan zijn geheugen zo goed mogelijk beschermen tegen het rondom hem woedende proces van vergaan. Vanaf het moment dat hij - nadat het vonnis was uitgesproken dat de negorij moest worden afgebroken en hij besloten had de kans aan te grijpen om te blijven totdat hij bericht zou hebben ontvangen dat zijn ‘ontzetting’ ongedaan was gemaakt - samen met de oudste dochter van Horgos de trappen van de molen had beklommen om het rumoerige inladen, koortsige jachten van de tierende bewoners en de als het ware wegvluchtende vrachtauto's vanuit de hoogte te kunnen zien en het hem had toegeschenen dat de gehele negorij door dit doodvonnis op instorten was komen te staan, vanaf dát moment had hij gevoeld dat hij te zwak was om in zijn eentje dit triomfantelijke bederf te stuiten, hoe hij ook zou tegenspartelen. Hij zou geen weerstand kunnen bieden aan de kracht die dit alles verwoestte en afbrak: de huizen, de muren, de bomen, de grond, de vanuit de hoogte neerstrijkende vogels, de sluipende dieren, het menselijk lichaam, het verlangen en de hoop. Al deed hij nog zo zijn best, hij zou tevergeefs pogen deze lafhartige aanval op de menselijke schepping af te slaan. Hierdoor had hij bijtijds ingezien dat het enige wat hij kon doen was zijn geheugen in stelling te brengen tegen dit noodlottige en sluipende verval, want hij vertrouwde erop dat wanneer alles wat hier door metselaars was gebouwd, door timmerlui gemaakt en door vrouwen genaaid, al wat mannen en vrouwen hier zwoegend tot stand hadden gebracht, reeds lang tot door een ingewikkeld netwerk van door onderaardse gangen stromende sappen met een geheimzinnige bestemming zou zijn geworden, dat dan zijn geheugen nog steeds intact zou zijn en dit zou zo blijven totdat zijn organen ‘de overeenkomst waarop hun zakelijke relatie berustte’, zouden opzeggen, totdat zijn vlees en beenderen zouden worden aangevallen door de dodelijke gieren van het verderf. Hij besloot alles nauwkeurig te observeren en voortdurend te ‘documenteren’ en ernaar te streven geen enkele kleinig-

heid over het hoofd te zien, want hij was tot het inzicht gekomen dat het buiten beschouwing laten van schijnbaar onbeduidende zaken gelijk stond met het bekennen van het feit dat wij weerloos zijn, verstrikt in de 'slingerende lianen' van de brug die de kloof overspant tussen het verval en de vatbare orde. Elke kleinigheid die plaatsvindt, moet met onophoudelijke aandacht worden gevolgd en geregistreerd, of het nu gaat om het terrein dat door de tabakskruimels op het tafelblad is 'afgebakend', de richting waaruit de wilde ganzen aan komen vliegen, of zelfs de opeenvolging van ogenschijnlijk betekenisloze menselijke bewegingen: alleen zó kunnen wij hopen niet ook zelf tot de spoorloze en verstomde gevangenen te worden van deze uiteenvallende en steeds in opbouw zijnde diabolische orde. Het beschikken over een gewetensvol geheugen was echter niet voldoende: 'het geheugen is op zich machteloos en zou zijn taak niet aankunnen.' Hij moest hulpmiddelen zien te vinden, een blijvend en zinnig samenhangend geheel van tekens waarmee de capaciteit van dit voortdurend werkzame geheugen kon worden vergroot en in de loop van de tijd in stand gehouden. 'Het beste is dus,' had de dokter toen daarboven in de molen geredeneerd, 'dat ik zoveel mogelijk voorkom dat door mijn toedoen gebeurtenissen plaatsvinden die het aantal te observeren verschijnselen vermeerderen.' Diezelfde avond nog had hij, na op botte wijze het meisje Horgos naar huis te hebben gestuurd en haar te hebben meegedeeld dat hij in de toekomst geen gebruik meer wenste te maken van haar diensten, zijn toen nog onvolmaakte observatiepost ingericht naast het raam en was hij aangevangen met het uitdenken van de basisbeginselen van dit vanuit een zeker standpunt krankzinnig te noemen systeem.

Uit: *Diabolische tango*, vertaling: Erzsó Alföldy, m.m.v.: Henry Kammer.

Ets van Imre Goór

Sándor Németh
De schaduwen en de zon
Miklós Mészöly's 'Hongaarse novelle'

Miklós Mészöly is in 1921 geboren in Szekszárd. Deze Zuidhongaarse provinciestad dateert uit de tijd van de Romeinen, die haar Alisca noemden. Beroemd om haar wijnbouw, is zij tevens het culturele centrum van de streek. Mészöly, afkomstig uit een calvinistische familie, bezoekt er de middelbare school. Voor zijn rechtenstudie vertrekt hij naar Boedapest, maar na de oorlog keert hij terug als journalist. In 1948 verschijnt zijn eerste verhalenbundel *Vadvízek* (*Wilde stromen*). Tussen 1951 en 1953 is hij dramaturg van het marionettentheater te Boedapest. In 1957 publiceert hij de verhalenbundel *Sötét jelek* (*Duistere tekens*), doch pas na het verschijnen van zijn roman *Azatléta halála* (*Dood van een atleet*) in 1966 krijgt hij bredere bekendheid. De kritiek weet lange tijd geen raad met zijn oeuvre. Dit ligt niet alleen aan het culturele beleid, waar hij nauwelijks in past, meer ook aan de aard van zijn werk. Mészöly schrijft moderne teksten, verwant aan de 'nouveau roman' en spiegelt de werkelijkheid telkens door de bewustzijnsinhouden van verschillende figuren, reflecteert hierop kritisch, voert telkens weer nieuwe, scherpe observaties in, zoekt naar de filosofische achtergrond van thema's als vereenzaming, vervreemding, beklemming en bedreiging van het individuele streven. Critici meenden hierin vooral een reactie te kunnen ontdekken op de jaren van terreur in de stalinistische periode tussen 1950-1952. Toch gaat het Mészöly om meer dan de reflectie op de actualiteit. De visie die aan zijn werk ten grondslag ligt gaat, in navolging van Camus en Kafka, uit van het 'menselijk tekort'; hij wil de situatie van 'zonder metafysisch houvast in het bestaan geworpen zijn' met de genadeloze nauwkeurigheid van de jurist-van-huis-uit beschrijven, het patroonmatige, mythisch-historische gegeven erin doorgronden.

Hoe bereikt een complexe auteur als Mészöly zijn lezers? Als voorbeeld voor zijn schrijverschap kozen wij ter introductie bij het nederlandstalige publiek zijn verhaal 'Hongaarse novelle'. Dit verhaal is vrij recent; het is kort en munt uit door eenheid van tijd - hoewel het een lange periode omspant -, van milieu - het beschrijft gebeurtenissen in één familie in een stadje - en van handeling, of beter: van wat de familie overkomt en hoe dit weerspiegeld wordt in hun bewustzijn. Met betrekking tot het reeds bekende oeuvre van Mészöly is een dergelijke opzet typerend te noemen; bovendien kan zij relevant zijn voor zijn toekomstig werk: zijn roman in voorbereiding behandelt immers de ondergang van een familie vanaf het begin van deze eeuw tot heden.

De 'Hongaarse novelle' is in 1979 geschreven, heeft een omvang van dertig pagina's en is verschenen in de bundel *Merre a csillag jár* (*Waar de ster heentrekt*, 1985).

'Jamma ging op vijfjarige leeftijd dood, voordat hij naar school kon gaan, waar hij had kunnen leren schrijven om zijn gedachten op papier te zetten. Zelfs oudere mensen konden zich hem maar moeizaam herinneren; zij kenden alleen zijn legende, en hoe het daarmee gesteld is weten wij maar al te goed: na elke oorlog komt er een andere versie van. Lange tijd dacht ik, dat het allemaal door mijn zuster was gefantaseerd om mijn nieuwsgierigheid te bevredigen. Maar het moet gezegd: bij

ons klinken zelfs de sprookjes als deden wij boete voor een of andere verloren zaak en op een bepaalde manier zit steeds alles onder het bloed.

Eerlijk gezegd hebben wij, als we om welke reden dan ook ergens vandaan moesten vluchten of verhuizen, altijd onze verzameling juridische werken meegenomen: die begeleidden ons tussen de steeds schaarser wordende haverzakken en dekenkisten. Zelfs onder de galg citeerden wij liever uit de jurisprudentie dan uit de bijbel. Ook Jamma werd zonder rechtsgrond doodgeschoten op het kerkplein.'

Wij leren het jongetje Jamma kennen in een mythologisch getinte vertelling; deze wordt gevolgd door een schildering van zeden en gebruiken in de familie, die door het vroege overlijden van de moeder alleen uit een weduwnaar, wezen (de verteller en zijn zuster), grootvader en ongetrouwde ooms bestaat.

'Volgens mijn zuster kende Jamma de duiven die zich op de balken van de kerktoren ophielden stuk voor stuk bij naam, en liet hij ze uit zijn hand wegvliegen door de vijfhoekige ramen. Zo zijn de sprookjes nu eenmaal, die de werkelijkhied overleven. Toen de rijzende zon als een theaterschijnwerper de lijken van Jamma en zijn moeder bescheen, cirkelden honderd en elf duiven boven het kerkplein en bevuilden alleen het zich lijdzaam vergapende publiek en zelfs niet bij toeval de besmeurde lijken.

Mijn zuster hield van griezelen, en probeerde al haar verhalen een zodanige draai te geven, dat zij reden had tot griezelen. Zij liet deze hebbelijkheid pas varen toen zij haar maagdelijkheid verloren had bij onze familieleden op het Borjád-eiland.

Op een avond verzamelde er zich een groter gezelschap in het prieel aan de rivieroever, achter de tuin van de kapitale boerderij. Hier woonden drie ooms van ons, allen vrijgezel, met het uiterlijk van everzwijnen, die doende waren met het opmaken van hun resterend erfdeel. Ze gingen op

jacht, visten, en waren alleen in uiterste nood bereid achter de ploeg te gaan staan. Overigens gaven ze alles in bruikleen uit, met inbegrip van Vilma, hun huishoudster. Vilma zou volgens schatting van toen zo'n zestig jaar geweest zijn, nu geef ik haar eerder veertig. Haar zwart geolied haar leek op bedrading, en uit hetzelfde materiaal bestond ook haar bustehouder: de banden en de gespen ervan drukten door haar kleed, zodat we de lijn van dit rose pantser precies konden volgen. Ze had een opwindende boezem, die onze vader waarschijnlijk ook niet onbekend was gebleven. De drie broers maakten tesamen gebruik van Vilma en dit genootschap was alleen, met enige moeite, toegankelijk voor familieleden. Wanneer Gábor, de jongste broer, Vilma op de lange eikenhouten tafel deed neerliggen en Ernö wat stro onder haar hoofd legde, zette onze vader ook zijn tropenhelm op, hetgeen het signaal was dat het ritueel kon beginnen. Mishi, de oudste broer, duwde dan een opgevouwen paardedeken tussen Vilma's stoere dijen en daar plaatste hij dan de ketel op. Het gezelschap bediende zich daaruit van vissesoep.

Vilma, die schitterend kon zingen, heeft ons die nacht versteld doen staan door een maisschoof, die al jaren stond te drogen, zonder enige aanleiding in vuur te steken. Het gebeurde rond middernacht; de broers waren nog niet terug van hun zwempartij in de rivier, waar zij ondanks de muggenplaag steeds weer indoken. Ze lachten om de muggen, die zich tevergeefs verdrongen rond hun reusachtige lichamen en niet door het oerwoud van haar konden heendringen. Toen de brandstapel plotseling oplaaide, klommen zij rap aan land, maar misten in hun haast het grindpad en verzonken tot hun ballen in de modder. Naakt renden zij door het acaciabosje, dwars door het meloenenveld naar hun huis, onderweg luid scheldend op alle heiligen en op een zekere Antal Leppeny, die hun net dat stukje land wist weg te procederen.’

Nu verplaatst zich de geschiedenis naar de stad, waar een nieuwe manier van speuren naar de toedracht van Jamma's dood begint: door middel van fotomateriaal.

‘Jamma ging op zo'n merkwaardige manier dood, dat het was alsof-ie de tijd met zich mee had genomen. De oude Badhuisstraat is overigens ook zo'n merkwaardig geval: in de jaren veertig bleef hij praktisch dezelfde als ten tijde van de eeuwwisseling, of gedurende de Radenrepubliek. Zulke zich tegen het verval taai verzettende huizen kon men nergens in het land vinden. Hun was het beschoren de onverwoestbaarheid van het verval te laten zien. Begin jaren veertig kwam er een jong echtpaar aan in het houten paviljoen aan de Badhuisstraat; zij openden er een fotostudio. Hoewel de man ook Dacó heette, wees niets erop dat hij familie zou zijn. Veel tijd om naspeuringen te doen hadden wij trouwens toch niet; tegen die tijd waren wij al aardig door ons stamvaderlijk erfdeel heen. Wat overbleef was een kerkhof, niet groter dan een stadstuin, vol met leden van de familie □rvay Jurkó. In het midden stond een kastanjeboom, daarheen verplaatst vanuit het oude familiebezit in de bergen. Ik bracht mijn tijd door aan het Russische front en mijn zuster sloot zich in Brazilië aan bij een sjamanenbeweging; in haar brieven gaf zij hoog op van de lotverbondenheid tussen ons en de indianen. Intussen stond het paviljoen al sinds jaren leeg: zo noemde men het ronde, boven tot een spits toelopende bouwsel dat bij de eeuwwisseling op een heuveltje werd neergezet en als eerste openbare badinrichting van de stad dienst deed. Later werd het discreet tot bordeel her-ingericht; gedurende de oorlog van 1914-1918 werden hier de soldaten ontsmet, en hier werd ook de

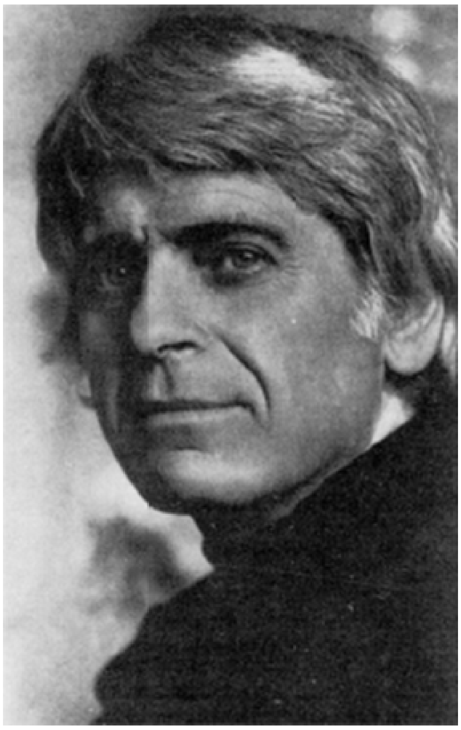
moeder van Jamma verhoord voordat zij haar aan een schandpaal bonden op het kerkplein.

Het echtpaar kwam uit het oosten des lands, waar 's morgens mist hangt, ver van onze door zon gestreelde heuvels waar de vijgen rijp konden worden. Het was alsof zij opzettelijk hierheen waren gekomen, in plaats van door toeval. De vrouw fotografeerde alleen kinderen, daar leefden zij van. Intussen trok de man door de straten, verkende geobsedeerd de hele omgeving, en maakte alleen opnamen op grond waarvan men hem gemakkelijk voor waanzinnig, voor een bezeten speurder kon houden, die niet weet wat hij zoekt. Desgevraagd verklaarde hij naar “motieven” op zoek te zijn. De foto's hing hij op aan de muren van het paviljoen; hij wisselde ze urenlang af, alsof hij een bepaalde volgorde of zin wilde achterhalen. Dit werk duurde veelal tot de dageraad en eindigde er meestentijds mee, dat elke foto door een lege plek, een schreeuwend hiaat gevolgd werd. Zijn ogen waren bloeddoorlopen en star wanneer hij zijn vrouw wakker maakte: “Kijk, Teréz, ergens ontbreekt steeds een grafsteen. Hij moet omgevallen zijn of ik kan hem niet vinden. Het valt niet mee om een kerkhof te wereld te brengen.” Dit was hun privétaaltje en deze woorden leidden telkens naar een kant waar zij de meeste hitte opwekten. Dan vreeën zij met de meest verkwistende overgave, met open ogen tot de laatste seconde, en ook daarna, wanneer de pupil weer tot bewegen in staat is, om weer dragelijk te maken wat de wellust heeft vermoord. De rijzende zon scheen door het raam naar binnen en overstroomde de foto's met zijn licht, als wilde hij ze ondervragen. Op één ervan bedekte een geweldige zwerm duiven het kerkplein; de duiven waren niet te zien, alleen hun schaduw leek ingekerfd in de straatstenen. Op een andere foto lagen, verstrooid tussen het afval in de bedding van een stroom, de wit oplichtende botten van lammeren (de fotograaf had zich ervan vergewist dat het botten van lammeren waren), waar stroken rood crêpepapier op kleefden. Jamma zou blij geweest zijn als hij deze opnamen had kunnen zien.’

Duiven en lammeren zijn aldus geassocieerd met Jamma. De familie heeft voorkeur voor andere diersoorten, met name paarden, die zij al eeuwen geleden op een veraf gelegen fokkerij hielden.

‘Waarom de fokkerij zo'n slechte naam had weten wij niet meer precies; tenzij we geloof hechten aan het verslag van een reiziger uit Zweden, die onderweg naar Constantinopel de fokkerij aandeed. Deze ooggetuige bericht in verbouwereerde, maar overigens keurige bewoordingen over de volgende scène: Drie “jonge wilden” - één hunner begroette de reiziger in het Latijn - speelden onder het uitsto-

ten van woeste kreten een levensgevaarlijk spel met gepunte lansen, waarop paardestaarten in verschillende kleuren prijkten. Later betrokken zij ook hun paarden in het spel, ze dolden met hen, kropen op hun rug, sloegen en aaiden hen.'



Miklós Mészöly

De dood van een paard ging niet ongemerkt aan de familie voorbij:

'Op zestien oktober 1916, in het tweede jaar van de oorlog, begroef de familie onder de grote denneboom het lijk van een veulen, voorzichtig gravend om de wortels niet te beschadigen. Het veulen was ontsnapt uit het gemeentelijk slachthuis en zijn vervolgers durfden in het drukke stadsverkeer niet op hem te schieten; ze bleven het veulen alleen volgen. Het dier brak tenslotte door de omheining van grootvaders tuin en draafde naar de straatkant. Daar werd het van buitenaf neergeschoten. Onze grootvader stelde zich op strikt juridisch standpunt en leverde het kadaver niet uit. De directie van het slachthuis betwistte zijn standpunt, zodat het proces zich voorsleepte tot het veulen allang was weggerot onder de denneboom en oorlog en vrede verkozen zich elders voort te zetten.'

De relatie van Jamma tot de familie wordt uit de doeken gedaan wanneer de vader, voor zijn opname in een psychiatrische inrichting, vrijuit begint te praten:

'Ik kan mij geen gelegenheid voorstellen waarbij wij zo ontspannen met elkaar hebben gepraat. Hij vertelde, dat onze moeder tot haar dood toe jaloers was op Vilma, die destijds als halfwas meisje bij de drie broers in dienst was gekomen met een zangstem die klonk als een klok en die, hoewel geen bloedverwant, vast verbonden bleek te zijn aan het labyrinth van onze familie. Een van haar voorvaderen werkte al bij ons op de fokkerij en Vilma bezat nog een oud vest, dat uit veulenhuid met grove draden aan elkaar was genaaid. "En Jamma?" vroeg ik hem op deze middag van

bekentenissen, “over hem heb je nooit verteld... Esther zegt dat het alleen maar een sprookje is.” Plotseling werd zijn blik scherp, sluw en vochtig, als had hem iemand het geweer uit handen geslagen. “Zeker...” mompelde hij, “... de bastaards hebben het steeds goed bij ons gehad, wij hebben ze nooit meegetrokken in ons verval... de wolf des tijds, die zal wel raad met ze weten; die weet wie hij moet sparen.” Deze merkwaardige uitdrukking gebruikte hij. Ik zag dat hij heel verward was, maar anders dan wij hem eerder hadden gezien.’

Een ‘literaire’ versie van Jamma's verhaal laat deze wederom als ‘lichtbrenger’ zien; dan komt ook zijn moeder even in beeld:

‘De geschiedenis van Jamma had trouwens bijzonderheden die in de plaatselijke krant terecht zijn gekomen. Men beweert, dat ook de naam van het jongetje daar voor het eerst is opgedoken, in een feuilleton geschreven door Jakab Mariosa, de dichter. De verteller van deze novellette maakt in een acaciabosje naast de beek kennis met een kleuter die nog nauwelijks kan lopen. Het kind verzamelt daar tussen het afval oude, roestige spijkers. Op de vraag wat hij daarmee aanwil, antwoordt het kind met een wijsheid die ver boven zijn jaren uitgaat, dat de spijkers krom zijn en dat hij ze recht wil maken. De dichter wordt gegrepen door de uitzichtloze grootsheid van dit ondernemen en biedt zijn hulp aan. Zij richten hun “werkplaats” in onder de ijzeren spoorbrug. De dichter verschaft twee hamertjes en een klein aambeeld en daarop hameren zij 's middags op de spijkers los. De vrolijk klinkende slagen vliegen door de lucht, als wierpen zij elk een apart schijnsel van licht op de bladeren van de acaciabomen. De clou van de novellette is, dat op een zekere middag de moeder van Jamma op de “werkplaats” verschijnt. Het is een uitgezakte, verflenste en halfdronken vrouw, die een paar jaar geleden nog opvallend knap moet zijn geweest. Zij woont nu in een noodwoning; men heeft haar met het kind in de steek gelaten.’

Hierna vernemen wij uit een summier krantebericht uit de tijd vlak na de Radenrepubliek de toedracht van de dood van moeder en kind:

‘De gehangenen hingen al meer dan een week op het kerkplein toen de witten ook een jonge vrouw eraan vastgebonden hebben, als afschrikwekkend voorbeeld. Het jongetje kroop 's nachts naar haar toe, om haar brood te

brengen; de wachtpost hoorde gerucht in het duister. Hij wilde alleen een salvo geven als waarschuwing, maar twee kogels waren ook genoeg geweest.'

De speurtocht zou hiermee ten einde kunnen lopen. Het verhaal gaat echter niet door: spiegelbeelden van de geschiedenis van Jamma ronden de novelle bij wijze van epiloog af.

'De vrouw van de fotograaf werd twintig jaar nadien zwanger in het houten paviljoen. Tegen die tijd hadden zij een zodanige verzameling van foto's aangelegd van kinderen uit de wijde omtrek dat het leek of zij de een of andere eindtoestand documenteerde. Aan de ene wand hingen de foto's van Teréz, aan de andere de taai en maniakale "motieven" van István: de zelfkwellende steriliteit zag oog in oog met de maanzieke, alles overlevende vruchtbaarheid. En naarmate de maanden vergingen, vermeerderden zich de foto's, alles raakte er vol mee, de hoeken van de kamer, de planken, de tot barstens toe gevulde mappen. De achterkant van de kamer hadden ze met een gordijn afgescheiden. Daar stonden alleen hun zelfgetimmerd bed, enkele krakkemikkige meubels en een met spijkers beslagen kruis. Dit was de hobby van de man: hij sloeg alleen die spijkers in het kruis waar hij zelf op getrapt had. Dit hield hij al acht jaar vol, zodat het kruis bijna uit elkaar was gevallen. Het leek op een in maliënkolder geklede heldhaftige vogelverschrikker.'

'Esther werd in die bewuste nacht, toen op de boerderij de brandstapel aangestoken werd, door neef Gábor naar de rommelkamer gebracht, om alleen voor hem te zingen. "Ik kan niet meer beoordelen of dit goed of slecht is geweest" schreef zij later in een brief uit Brazilië. "Ik meet niet meer met mijn oude maatstaven. Mijn arme everzwijn heeft mij zo opengereten dat ik jarenlang niet aan dit soort dingen kon denken. Toch was deze stap logisch in onze wijze van amok maken. Wij hadden niets nodig van een ander. Alles gebeurde binnen de eigen omheining. Zelfs mijn eerste vuurdoop. Jij (de broer) had het ook kunnen zijn; misschien is het wel jammer dat het anders liep.

Eenzaam stormden wij dit dierbaar land van ons binnen, denkend dat men aan onze geur zou gewennen; maar hoe moeilijk moet het voor een ander zijn om onze aanstekelijke, Hongaarse droefheid te verdragen. En dan dat wanhopige lachen! Herinner je je nog hoe onze vader lachte? Zo is dat nu eenmaal. Wij hebben uit onszelf een maatschappij gemaakt. Wij roofden, bedelden, moordden de erkenning hiervoor uit de ander, maar vonden het ook niet erg om vreemden een genoegen te doen, om in den vreemde het bloedige brood te kneden. De lach van een sjamaan, mijn beste Veulen! Wij worden verstrooid als het onrustige zaad."

Mijn zuster overleed in 1956 in een klein indiaans dorp; zij heeft de familie waarbij ze inwoonde verpleegd en genezen van typhus en ging daarna door. Daar is ze ook begraven, tussen de stenen, waar het niet eens gemakkelijk is om de plaats te vinden voor een graf.'

Op Kerstnacht 1944 wil het fotogravenechtpaar, ondanks het hoorbaar naderende front, een tentoonstelling geven van kinderportretten. Zij nodigden iedereen uit. Er komt niemand opdagen. Bovendien:

‘'s Middags kreeg hun kind koorts. Het huilde niet, alleen zijn blik werd geslotener, minder levendig. Ze hadden haar de arts kunnen rennen, maar met een uitdagend soort vertrouwen deden ze het niet. Ze gaven het kind koortwerende thee en legden een koel compres op zijn voorhoofd. Hun rust leek echter ondoorgrondelijk, alsof ze aanvoelden, dat er verder niets aan gedaan kon worden. Ze meden elkaars blik en probeerden alleen bij de wieg te gaan staan als de ander er niet was. Ze keken samen uit het raam, het was al nacht, en in de verte hoorden zij aanzwellend gebulder. “Is dit moord?” vroeg István met starre blik. “Nee” zei Teréz met uitgebluste zachtheid, “op zulke momenten wordt er iets geboren.” Het jongetje overleed na middernacht, de hitte wilde maar niet uit zijn lichaam wijken. De ouders waren veranderd in twee geslachtsloze, loodzware beelden. István trok de filmrollen uit hun hulzen en liet ze over de grond slingeren. De wieg werd met hulst getooid, in het midden van de kamer neergezet tussen de wanden vol kinderfotografieën; de ouders zetten het kruis ernaast. Uiteindelijk was dit het enige wat nog aan hoop deed denken.’

Literatuur

Albert, Pál: ‘A pók stratégiája’/‘De strategie van de spin’. In: Iromdalmi ság, Parijs 1986, nr. 3, p. 11

Balassa, Peter: ‘Passió és állathecc’, over de roman *Film* van Miklós Mészöly en over diens kunst; ‘A cselekmény rejtélye mint anekdotikus forma. Mészöly Miklós: *Megbocsájtás*’/‘Het geheim van de handeling als anekdotische vrom: M. Mészöly's *Vergeving*’. Beide in: Eszjárások és formák, Tankömyvkiadó, Boedapest 1985, pp. 18-36 en 37-104

Czigány, Lóránt: *The Oxford History of Hungarian Literature.* Clarendon Press, Oxford 1984, pp. 455-464

Karátson, Endre: ‘Mészöly Miklós és a Camus-i közérzet’/‘M. Mészöly en de attitude van Camus’. In: letünk, Györ 1986, nr. 2, pp. 128-133

Pomogáts, Béla: *Az újabb magyar irodalom 1945-1981/De nieuwere Hongaarse literatuur.* Gondolat, Boedapest 1982, pp. 447-449

Sötér, István: ‘Cím, szándékolt szórendi hibával; Mészöly Miklós: Merre a csillag jár’/‘Titel, met bewuste fout in de volgorde van woorden; M. Mészöly: Waarheen de ster trekt’. In: Jelenkor, 1986, nr. 5, pp. 196-198

Agnes de Bie-Kerékjártó
Péter Esterházy: Produktieroman

Het sprankelende experimentele proza van Péter Esterházy (geb. 1950) heeft in de laatste jaren in Hongerije veel opzien gebaard en verwerft langzamerhand ook buiten de grenzen van het land van oorsprong bekendheid. Ondanks de soms felle afwijzing van enkele critici op bepaalde aspecten van zijn werk wordt Esterházy tegenwoordig al tamelijk algemeen beschouwd als één van de meest vooraanstaande schrijvers van zijn generatie. Deze jongste generatie (hedendaagse dertigers), die ook wel eens ‘de Péters’ wordt genoemd - in verband met het relatief opvallend aantal schrijvers in deze groep met deze voornaam: Péter Hajnóczy, Péter Dobai, Péter Lengyel, Péter Nádas - bracht eind van de jaren zeventig een stroomversnelling in de literaire ontwikkelingen in Hongarije. Voor Péter Esterházy en eigenlijk ook voor het nieuwe postmoderne Hongaarse proza überhaupt was 1979 het jaar van de doorbraak. Weliswaar debuteerde Esterházy al drie jaar eerder met een bundel novellen, die bij de critici een positief onthaal vond, maar op de boekenweek in 1979 zorgde zijn *Produktieroman (korrrte roman)* voor een literaire sensatie.

Reeds de omslag van dit boek - dat volgens de wens van de auteur een opvallende ‘bisschopspaarse’ kleur kreeg - laat het vermoeden toe, dat men hier met een esthetische verwachtingen en literaire gebruiken trotserend werk te maken heeft. De titel zinspeelt op ironische wijze op een eerder in een aantal Oosteuropese landen gepropageerd literair genre, dat zijn oorsprong heeft in de jaren twintig, na de burgeroorlog en aan het begin van een opbouwperiode, in de Sovjet-Unie. De bedoeling was toentertijd, met het schrijven van produktieromans de dagelijkse arbeid te verheerlijken en in de plaats van oorlogshelden vreedzame arbeiders te stellen. Dit genre nu kreeg in de jaren vijftig opnieuw betekenis, ook in Hongarije, waar de toenmalige dogmatisch-stalinistische cultuurpolitiek van schrijvers en dichters verwachtte, dat zij zich gingen verdiepen in het arbeiders- en boerenleven en naar aanleiding van hun ervaringen produktieromans daarover zouden schrijven. Maar die kwamen er schaars in Hongarije. En nu, in een heel andere tijd, bijna dertig jaar later, verscheen dan de *Produktieroman* van Esterházy, maar dan wel in de geest van het postmodernisme geschreven. Péter Esterházy is een nakomeling in de grafelijke lijn van de grootste Hongaarse aristocratische familie. De grondtoon van zijn werk kan haast niet anders dan ironisch zijn. Maar de titel zegt nog meer: hier wordt ook een zelfreflectie van het genre ‘roman’ uitgedrukt, dubbel genoemd en door speelse spellingswijze onmiddellijk gerelativeerd. De titel geeft dus al een verwijzing, dat in dit werk ook de verhouding tussen tekst en fictie aan de orde komt. Een driedimensionale vertellingsvorm auteur-verteller-fictie bepaalt de structuur van het werk; zo kan ook de verhouding tussen fictie en werkelijkheid aan de orde komen.

Zoals de titel aangeeft, bestaat het werk eigenlijk uit twee romans: de produktieroman zelf, en aansluitende notities, die gezamenlijk drie keer zo omvangrijk zijn als de basisroman en eigenlijk ook als een zelfstandige biografische roman gelezen kunnen worden; deze roman is de ontstaansgeschiedenis van de voorafgaande roman, in de geparodieerde vorm van Eckermanns geschriften over Goethe. De *Produktieroman* beschrijft één enkele werkdag van een jonge informatica-specialist, Imre Tomcsányi, op zijn werkplek, een instituut voor economische

effectiviteits-berekeningen. De hele handeling omvat alleen maar dat het personeel in een kast naar bepaalde studies moet zoeken. Men verwacht daarvan de oplossing van alle problemen, de redding als het ware. Deze zoekactie is opgebouwd volgens het strategisch stramien van de bekendste Hongaarse jeugdroman, *De sterren van Eger* van Géza Gárdonyi, waarin het Turkse leger de vesting Eger aanvalt. Het grootste gevaar is in de *Produktieroman* een lawine van in de administratieve verwerking gebruikte formulieren, die het zoekende personeel bij het opendoen van de kast volledig begraaft.

Het zesde hoofdstuk - dat aansluitend in vertaling te lezen is - begint in een gang van het instituut, kort voor het middageten. Maar de plaats verandert plotseling in een gang van het parlementsgebouw, waar de personen nu eens in de stijl van Kálmán Mikszáth (1847-1910, prozaschrijver, bekend van zijn ironisch-anekdotische stijl), dan weer in de stijl van Mátyás Rákosi (1892-1971, stalinistische partijleider in Hongarije in de jaren vijftig) over verschillende politieke kwesties praten. In de bijbehorende notitie treedt ‘de meester’ zelf op als voetballer in de derde klasse. Hij staat kort voor een training en praat over zijn manier van werken.

Esterházy blijft in zijn werk niet bij het omverwerpen van de chronologische volgorde van de gebeurtenissen, maar hij brengt verschillende tijden en plaatsen - zonder commentaar - bijeen. Zo is in het Hongaarse instituut Marilyn Monroe de secretaresse; op de gang praat Albert Apponyi, een parlementaire figuur uit de tweede helft van de vorige eeuw, met de fictieve held Imre Tomcsányi; en Esterházy zelf reist samen met de negentiende-eeuwse schrijver Kálmán Mikszáth in de trein. Doordat het tweede deel van Esterházy's roman uit notities bestaat, wordt de lineair voortgaande manier van lezen verstoord; de lezer kan zelf kiezen, in welke volgorde hij leest. Het werk biedt mogelijkheden tot het in verschillende richtingen lezen, af en toe herlezen en anders lezen. De algemeen ver-

breide slechte leesgewoonten van vandaag - dat men snel de dialogen leest en zich in feite alleen maar op de handeling, de story zelf concentreert - wordt daardoor ondermijnd. De continuïteit ontbreekt trouwens niet alleen bij tijd en plaats, maar ook bij de figuren, onder wie de verteller(s) zelf. De raadsmannen van de directeur-generaal zijn tegelijkertijd mensen en goudhamsters. In de tekst duiken vier fictieve personen op, die allemaal dubbelgangers van de auteur zijn: Imre Tomcsányi (het oorspronkelijke beroep van Esterházy is eveneens informatica-specialist); de verteller van de basisroman; de in de aantekeningen optredende ‘meester’, Péter Esterházy, en de aantekeningen neerpennende kroniekschrjver E(ckermann). J. Peter. Poly-interpretabiliteit is een vormscheppend principe in de tekst. Zo kan bijvoorbeeld het begin van de roman tegelijkertijd worden opgevat als zelfinterpretatie en als innerlijke monoloog van de verwarde directeur-generaal van het instituut: ‘Wij vinden geen woorden... Graag zouden wij in de richting verdergaan, die wij hebben ingeslagen en graag zouden wij teruggaan. Wij dobberen tussen twijfel en hoop.’

In de tekst vindt de kenner van Hongaarse en internatiomale literatuur een kaleidoskopisch samenstel van literaire citaten en krantenslogans - dit aspect gaat voor buitenlandse lezers in de vertaling helaas grotendeels verloren - intertekstuele grappen en spiegelingen. Door al deze middelen van de vorm worden de dimensies in tijd en plaats van mogelijke associaties in ongekende mate uitgebreid. Men zou van dit alles de indruk kunnen krijgen, dat zo een buitengewoon gecompliceerde en bewust gestructureerde tekst vrij moeilijk te lezen is. Maar Esterházy weet met zijn superieure schrijverschap en met zijn humor de lezer door alle moeilijkheden mee te nemen in zijn boeiend, veelduidig werk.

Produktieroman (korrrte roman)

Hoofdstuk VI

Als de blik niet beschroomd is - en deze luxe zou men zich niet moeten veroorloven - valt hij het eerst in de holten van het verslapte vlees. De roze katoenen pantykous, die hier en daar vies en versleten is, komt tot het midden van het dijbeen; door het sterke elastiek is rondom een smalle insnijding ontstaan. Dit gaat echter alleen voor één been op. Aan het andere been is de pantykous omlaaggestroopt en zijn in de knieholte de twee sterke, karakteristieke pezen en een netwerk van spataderen te zien.

De benen gaan hogerop over in een achterwerk van ontzagwekkende omvang. Het is Sári, de schoonmaakster. Voorovergebogen dweilt zij de stenen vloer in een gelijkmatig ritme. Tomcsányi staat tegen de muur geleund erbij en voelt een lichte gewetenswroeging vanwege de gang, want die is werkelijk overstroomd met bloed: in de bloedstroompjes die hun weg zoeken door de spleten in de ongelijke tegelvloer is roet vermengd met fijn stof van bakstenen. Daarop drijven, zoals de papieren bootjes in het sprookje van Andersen, menselijke ledematen: een neus, een wimper, een duim. De vrouw moppert, maar doet haar werk. Die zijn elkaar flink in de haren gevlogen, gebaart zij met naar hoofd naar de Vergaderzaal, terwijl ze de dweil langdurig in het sop spoelt. Zeg dat wel, antwoordt Imre Tomcsányi enigszins

verbitterd. En? Krijgen we salarisverhoging? Waarom zouden we, zegt de jongen verrast door de vraag. De vrouw richt zich op, haar rug kraakt. Omdat we te weinig krijgen, m'n jongen. De jongeman neemt een grote trek van zijn sigaret. Zo te zien hebben ze aardig gevochten, wijst de schoonmaakster op een voorbijfladderende oorlel. Geen kameraad werd op de andere gelaten. Moet u eens goed luisteren, werpt de jongen tegen. Als we dat artikel vinden en als het bruikbaar is en ingevoerd wordt, dan krijgen we volgend jaar zo'n premie dat u paf zult staan.

Péter Esterházy

De oude vrouw wendt zich demonstratief een beetje af en krabt de voorkant van haar dijbeen. Ja, maar wie zijn ‘we’, m'n jongen. De vraag is, wie dat zijn. Voordat zij verdergaat met haar werk, kijkt zij de jongen langdurig aan. Die krijgt een kleur. Snap je, lieve Imre. Denk maar niet, dat je van achter de dweilemmer niks kunt zien. Dat kun je wel. (Ze doelt op de valken...) Ze buigt zich over de dweil en leunt er met haar hele gewicht op. Aan de randen van de dweil borrelt smerig, bloederig drab op.

Op dat moment stapt graaf Albert Apponyi op Imre Tomcsányi af en vraagt hem, hoe laat het is. Om precies te zijn: hij vraagt of het al één uur is. Eergisteren om tien uur twintig heb ik mijn horloge gelijkgezet met de klok van de polytechnische school, maar gistermiddag om twaalf uur was er al een verschil van negen minuten. In de kerkachtige stilte klinkt zijn mooie, diepe stem als klokgelui. Zijn hoofd is als de kop van een beroemd Engels paard: het steekt voornaam en rustig van zijn lange hals omhoog. Gaat u toch 's even opzij, zegt de schoonmaakster steunend en kreunend. De smalle, sylfide-achtige gestalte van de graaf gaat gracieus opzij. Hoewel de kans op het vinden van het omineuze artikel niet bijzonder groot is, glimlacht Tomcsányi bij het zien van de handelingen van de schoonmaakster en de graaf, die voortvloeien uit hun op de gelijkheid der mensen gebaseerde contact. Hij herinnert zich plotseling een gedenkwaardige vergadering van de partijafdeling. Hij had zwijgend zitten luisteren, zoals bij zijn leeftijd paste. In de grote stilte had Miklós Horváth met een hoge falsetstem geroepen: Democratie in het bedrijf is niet het werk van de partijsecretaris, verdorie!

Tomcsányi neemt een trek van zijn sigaret, die nog een laatste keer opgloeit. Waar zal ik hem gooien, vraagt hij plagerig aan de schoonmaakster. Wat kan mij dat schelen, zegt de vrouw nors en buigt zich beschermend over haar emmer. De graaf krijgt een vermoeden van de spanning tussen de twee mensen, het resultaat van botsende belangen, en trekt zich waardig terug.

De Meester hief zijn vinger (het land verstilde) en bewoog hem heen en weer. ‘Ziet u, beste vriend, wij verwisselen even gemakkelijk van romanniveau als anderen van ondergoed. Dit is tevens een verklaring.’ Met een half oog keek hij intussen al naar de plastic zak bij de handdoeken om te zien of er een elastiek was voor de beenbeschermer. Terwijl hij tussen zijn klauwachtig gebogen duimen aan een elastiekje trok, dat hij had gevonden, sprak hij waardig: ‘Weer u, mijn beste vriend’ - intussen bleef hij geresigneerd aan het elastiek trekken - ‘ik zou willen dat de tijd zomaar de roman instroomde. Zoals... Ach, het is te oud!’ Hij gooide het oude, gebarsten elastiek weg. De Meester was juist in de stemming om zijn wijsheid uit te dragen, hij was op dat moment het produkt van roemruchte voorgangers. Het team had futloos gespeeld bij de oefenwedstrijd: er moest iets gedaan worden. Daarom vroeg hij het woord en stelde in het vooruitzicht dat, als het zo doorging, het team na de wedstrijden bijeen zou moeten blijven om fragmenten aan te horen van zijn nieuwe roman van duizend bladzijden. Deze roman bestond natuurlijk niet, maar dat wist niemand met zekerheid. De jongens kropen in ieder geval in hun schulp en mompelden plechtige beloften. De rechtsback zei ernstig: ‘Dan gaan we d'r nog liever keihard tegenaan voor het kampioenschap.’

‘Zoals,’ vervolgde hij zijn romantheoretische uiteenzetting over het instromen van de tijd, ‘zoals de melk uit een onhandig geopend pak over de tafel stroomt. Zacht en natuurlijk; zelfs de adem van de koeien moet voelbaar zijn. Het vernis of de vettigheid trekt de vloeistof tot plasjes samen: ze duikt hier en daar op, zou men kunnen zeggen. Gewoon heel rustig. Geen didactiek, maar melk.’ De Meester verzonk in gepeins; in zijn mooie ‘vaal-grijze’ ogen verenigde zich wijsheid met twijfel. ‘Beste vriend, de roman is een subjectieve epopee, waarin de auteur de vrijheid neemt om de wereld volgens zijn eigen methode aan de orde te stellen. De vraag is alleen of hij wel een eigen methode hééft; de rest blijkt dan vanzelf.’

Zoals uit het voorafgaande reeds is gebleken, neemt schrijver dezes de literatuur serieus. Hij kocht dus bij gelegenheid 10 liter in plastic verpakte melk: 16 zakken van een halve-liter en 2 van een liter, en ging naar de keuken om ze daar *onhandig* te openen. Hij kan wel zeggen dat hij een groot aantal mogelijke werkwijzen had bedacht.

Toen hij met zijn tanden het midden van de zak openscheurde, spoot de melk in zijn gezicht. ‘Zou de tijd zo...?’ schudde hij geschrokken zijn hoofd, dat droop van de melk. Hij rukte en plukte aan de zak. Beestachtige kansen en condities. De melkdruppels waren er op zich wel en hun zachtheid was ontegenzeglijk. Deze ervaring kwam eens naar boven in de vorm van een vraag: Meester, heeft u wel eens zo'n verscheurde, onteerde plastic zak gezien? ‘Ja, dat heb ik,’ sprak hij met koele reserve.

(Vertaling: Mari Alföldy, m.m.v.: Henry Kammer)

Bibliografie

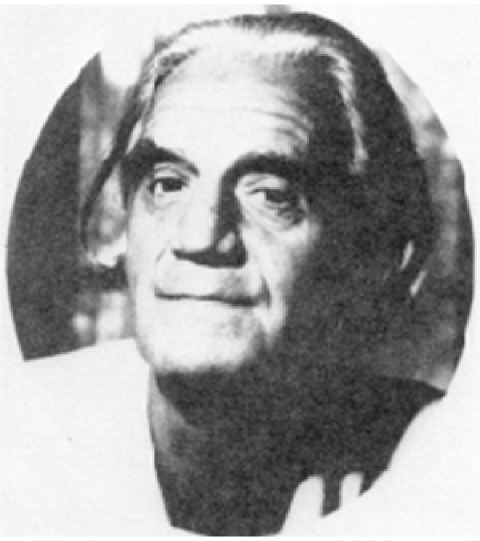
Fancsikó és Pinta. (novellen) Boedapest, 1976.
Pápai vizeken ne kalózkodj! (novellen). Boedapest, 1977.
Termelési regény (kisssregény). (roman). Boedapest, 1979. 473
Függö. (-bevezetés a szépirodalomba-). (roman). Boedapest, 1981.
Kiszavatol a lady biztonságáért? (-bevezetés a szépirodalomba-). (roman). Boedapest, 1982. 187
Kis magyar pornográfia. (-bevezetés a szépirodalomba-). (roman). Boedapest, 1984. 241
A szív segédigéi. (-bevezetés a szépirodalomba-). (roman). Boedapest, 1985.
Bevezetés a szépirodalomba. (-bevezetés a szépirodalomba-). (roman). Boedapest, 1986. 724

Mari Alföldy
Géza Ottlik: voorloper van nieuwe literatuur

Een schrijver die niet veel schrijft, een literator die niet deelneemt aan het literaire leven: zo iemand wordt gauw door mythen omgeven. Dit is ook gebeurd met Géza Ottlik, vooral nu hij de laatste tijd steeds meer als voorloper van nieuwe ontwikkelingen in de Hongaarse literatuur wordt gezien. De schrijvers van de nieuwste generatie, o.a. Péter Esterházy, Péter Hajnóczy, László Krasznahorkai en Miklós Mészöly, beschouwen hem als hun geestelijke vader.

Ottlik is geboren in 1912 en was vanaf zijn tiende jaar leerling van een school voor officieren. Na zijn wis- en natuurkundestudie aan de universiteit van Boedapest publiceerde hij essays en verhalen in een aantal belangrijke literaire tijdschriften, o.a. Nyugat. De lijst van zijn zelfstandige publikaties is slechts kort: *Hamisjátékosok* (*Valsspelers*, verhalen, 1941), *Hajnali háztetök* (*Daken in de ochtend*, korte roman en verhalen, 1957), *Iskola a határon* (*School aan de grens*, roman, 1959), *Minden megvan* (*Alles is er*, verhalen, 1969) en *Próza* (*Proza*, essays, 1980). *School aan de grens*, zijn enige roman, kent een lange ontstaansgeschiedenis. Ottlik leverde in 1948 de jarenlang voorbereide en eindeloos gepolijste eerste versie bij de uitgever in, vroeg vervolgens het manuscript terug en liet het nog tien jaar rijpen. Dit lange uitstel was mede veroorzaakt door de politieke omstandigheden van de jaren vijftig. In de tussentijd vertaalde Ottlik werken van o.a. Dickens, Shaw, Evelyn Waugh en Hemingway in het Hongaars. In 1959 verscheen dan eindelijk *School aan de grens* in een gereviseerde versie, maar het bleef lang onopgemerkt: de erkenning kwam pas in de jaren zeventig. Het boek is vertaald in het Tsjechisch, Pools, Zweeds en Duits.

De roman speelt zich grotendeels af op een militair internaat, waar tien- tot veertienjarige jongens tot officier worden opgeleid. De beschreven periode valt in de jaren twintig, het tijdperk van het fascistoïde bewind van Miklós Horthy. Ottlik beschrijft het vierjarige verblijf van een groep leerlingen op deze school, daarbij teruggrijpend op zijn eigen ervaringen op de officiersschool van Köszeg, een plaats aan de Oostenrijks-Hongaarse grens. Het dagelijkse leven wordt er beheerst door zinloze regels, onmenselijk optreden van de ‘opvoeders’ zoals sergeant Schulze in het onderstaande fragment, en de terreur die door een groepje leerlingen over de anderen wordt uitgeoefend. Het boek kan worden beschouwd als een aanklacht tegen een inhumaan opvoedingssysteem; men kan de school ook zien als een metafoor voor de Hongaarse maatschappij in het algemeen.



Géza Ottlik

School aan de grens is echter niet in de eerste plaats een kritische maatschappijbeschrijving. De roman opent met een gesprek tussen Dani Szeredy en Benedek Both, bijgenaamd Bébé, de ik-figuur van het verhaal, op het zonneterras van het Lukács-bad in Boedapest in 1957. Tijdens het wachten op een vrijkomende ligstoel vragen de beide mannen van middelbare leeftijd zich af wie zij zijn en vooral waarom ze zo zijn geworden, als ze zijn. Op zoek naar het antwoord op deze vraag gaan zij in gedachten terug naar de 'school aan de grens' waar zij samen met de intussen overleden Gábor Medve, de derde hoofdpersoon van het boek, vier jaar van hun jeugd hebben doorgebracht. De roman is dus veel meer een beschrijving van een menselijke levenshouding en een zoektocht naar de verklaring van deze houding. Bébé en Szeredy zijn er namelijk in geslaagd een levenswijze te vinden, waarmee zij zich onder nauwelijks draaglijke omstandigheden staande kunnen houden. Daarmee staan zij voor Ottliks levensfilosofie: door zich in zichzelf terug te trekken kan de mens een innerlijke integriteit op bouwen, zodat hij weerstand kan bieden aan externe dreiging en zich dus relatief veilig kan voelen. Waar komt deze stoïcijnse levenshouding vandaan? In de roman wordt de verklaring gezocht in de ervaringen op de officiersschool - Ottliks eigen ervaringen. Ontrukt aan het veilige, begrijpelijke bestaan in het ouderlijk huis leren de leerlingen zich uiteindelijk aan te passen aan deze chaotische wereld van zinloze regels en willekeurige bevelen. Na alles wat zij in die jaren hebben doorstaan is het verdragen van ellende iets irrelevants

voor hen geworden. Daardoor vinden zij voor de rest van hun leven een innerlijke zekerheid, die leidt tot een berustende, beschouwende levenswijze.

Het verhaal van *School aan de grens* is opgebouwd uit herinneringen van de ik-figuur Bébé en uit nagelaten aantekeningen van Gábor Medve. De auteur wisselt deze twee perspectieven steeds af en laat ze elkaar voortdurend aanvullen en corrigeren. In flitsen wordt ook verwezen naar het leven van de hoofdpersonen na het verlaten van de school. De ordening van de gebeurtenissen berust niet op een rechtlijnige chronologie, maar op hun samenhang in de belevingswereld van de ik-figuur. Ottliks stijl is doordacht en analytisch, terwijl hij alles met een zweem van ironie omgeeft. Achter zijn beschrijving van de werkelijkheid, die op het eerste gezicht realistisch lijkt, gaat een abstractie schuil, die een interpretatie geeft van de werkelijkheid. Deze abstracte voorstelling bestaat - in Ottliks eigen woorden - ‘uit een vaag en zwevend beeld’, dat op verschillende manieren uitgelegd kan worden. De ontwikkeling van de beschreven levenshouding is hier een voorbeeld van. De ongrijpbaarheid van deze abstracties houdt verband met twijfels over de mogelijkheid om door middel van taal iets over de werkelijkheid te zeggen. Het eerste hoofdstuk van het boek draagt dan ook als titel ‘De moeilijkheden van het vertellen’. Relativerende opmerkingen als de volgende voegen een soort ‘Verfremdungseffekt’ aan het verhaal toe: ‘Het is ook niet waar dat ik in gepeins verzonken de trap van het Lukács-bad afliep. Dit is niet de volledige werkelijkheid, niet eens de exacte werkelijkheid. Bijna alles wat ik zeg wordt vals en onnauwkeurig zodra ik het uitspreek. Goed, ik was wel aan het peinzen, maar dit karakteriseert het moment niet.’

Onderstaand fragment is één hoofdstuk uit *School aan de grens.* Zoals alle hoofdstukken van dit boek, is ook dit een zelfstandige eenheid, die de structuur van de hele roman weerspiegelt. Het geeft ook een beeld van het leven op de school, de sadistische willekeur van de onderofficieren en de terreur van de groep jongens rondom Merényi. Met groot psychologisch inzicht en analytische precisie beschrijft Ottlik de gevoelstoestand die deze ervaringen bij de leerlingen teweegbrengen. De scène waarin de beestachtige sergeant Schulze om onverklaarbare redenen plotseling Medve in bescherming neemt, illustreert de onbegrijpelijkheid van deze wereld in de ogen van de jongens. Ook in dit stuk springt Ottlik schijnbaar associatief heen en weer tussen de verschillende tijdvlakken, maar de terugkeer van de beginsituatie aan het eind toont de weloverwogenheid van de compositie aan. Aan het begin van het fragment komt Medve, één van de drie hoofdpersonen, juist terug van de ochtendmis. Hij gaat de slaapzaal binnen, waar de compagnie al opgesteld staat voor het appèl. Hij moet zich bij sergeant Schulze melden omdat hij ervan wordt beschuldigd een raam gebroken te hebben. Schulze loopt de zaal uit en laat Medve en de compagnie in onzekerheid achter.

Géza Ottlik: School aan de grens

Medve was ingedeeld in de tweede rij van het linkerpeloton. Hoewel de middelste dubbele beddenrij door een tamelijk brede loopruimte van de bedden langs de binnenmuur was gescheiden, moest Medve, als de voltallige compagnie al stond opgesteld, langs het hele gelid lopen om zijn plaats te bereiken. Dat vond hij

verschrikkelijk. Ze keken allemaal met minachtende spot naar hem, dacht hij. Hij kende dit vervelende moment van terugkeren uit de kapel al en probeerde het met een onverschillig gezicht te verdragen.

Toen Schulze naar buiten was gegaan, werd Medve door zijn linkerbuurman met de elleboog in zijn zij gestompt; het was een vragend gebaar. Medve weifelde juist of hij zou bukken om zijn voetlap te schikken, die steeds diep in zijn schoen zakte en onaangenaam frommelde. Hij zou het inderdaad hebben gedaan, als hij niet door andere gedachten in beslag was genomen, want hij was er buitengewoon slecht in om het geschikte tijdstip voor zoiets te bepalen. Op dat moment werd hij door de stomp aan het wankelen gebracht. Zonder te vallen of uit het gelid te stappen bleef hij staan, want op hetzelfde moment kreeg hij ook een duw van zijn rechterbuurman. Hij herwon zijn evenwicht nog voordat hij het had verloren en haalde even zijn schouder op.

‘Kan me niet schelen. Ik heb 't niet gebroken,’ betekende dit gebaar. Pongrác fronste zijn voorhoofd. ‘Hm. Wacht maar af. Stommeling. Hahaha...’ - iets dergelijks deelde hij Medve zonder woorden mee.

Gelukkig, dacht Medve, kan Schulze met de compagnie niets meer doen vandaag, dus krijgt hij hoogstens zelf weer arrest daarvoor. Hij had niet moeten zeggen dat een van de vierdejaars het raam had gebroken. Hij was er door Schulze ingeluisd. Door zijn zachte, overtuigende stem. Terwijl hij die toch zo goed kende, zoals iedereen.

Op een keer stond Schulze op het exercitieterrein - in de tijd dat de hoeveelheid modder nog bescheidener was - vanaf één plaats de compagnie alsmaar het commando ‘liggen’ te geven en zij kwamen steeds verder van hem af. Medve wilde een plas ontwijken, hij wierp zich een beetje opzij in een schuine hoek op de grond en wachtte zo op het volgende commando ‘opstaan’. De regelmaat werd echter plotseling doorbroken. Schulze gaf niet het commando ‘opstaan’, maar wandelde naar de op de grond liggende compagnie toe. Hij liet alleen Medve opstaan en vroeg hem op een rustige, bijna natuurlijke, belangstellende toon, waarom hij niet in het gelid gebleven was.

‘Hebt u niet goed opgelet bij het richten?’ vroeg hij zachtjes. ‘Of had u een bijzondere reden? Zegt u 't gerust!’ spoorde hij de rekruut aan. ‘Ik ben een begrijpend mens. Is het soms dit kleine plasje hier? Zegt u 't maar.’

‘Jawel,’ zei Medve. ‘Ik wilde niet in de plas gaan liggen.’

‘Aaah!’ Schulze wierp nu zijn masker af; het was een verschrikkelijke gedaanteverwisseling. ‘U wilde dat niet! O, dat kan ik heel goed begrijpen. U wilde uw mooie handjes ontzien? Of niet soms?’

Hij had Medve erin geluisd en begon nu te bulderen en te razen. Vijfentwintig keer moest hij zich met een plons in de plas werpen. De sergeant sopte met hem de plas op als met een dweil. Iedereen kende deze serieuze, overtuigende toon van hem; die was gevaarlijk.

Hij had hem in de waan moeten laten dat híj het raam had gebroken. Als hij nu met de oude Tanner met de grijze snor, de sergeant van de vierdejaars wordt geconfronteerd, dan krijgt hij nog veel grotere moeilijkheden. Valse beschuldiging en weet-hij-veel, misschien zelfs insubordinatie. Toch voelde Medve een zekere onverschilligheid. Sinds hij arrest had gekregen was hij bijna tot rust gekomen. Ook al kreeg hij nergens spijt van, toch keek hij met onverschilligheid naar zijn eigen spijt. Eigenlijk was hij het slachtoffer van een veel groter bedrog. Toen hij het leven had geaccepteerd met al de daarbij horende kleine ongemakken, moeilijke dingen, het gemopper en de aansporingen van zijn moeder en alles, had hij het geaccepteerd op de niet uitgesproken maar vanzelfsprekende onderhandelingsbasis van onvoorwaardelijke liefde en onbeperkte mogelijkheden. Ze mogen in details wel bezwaar tegen hem hebben, maar over het algemeen moeten zij onvoorwaardelijk en met absolute trouw achter hem staan. Ze moeten in hem geloven.

Toen in de eerste weken was gebleken dat hij niet in het touw kon klimmen, en dat de anderen dit ook aannamen en geen vertrouwen in hem hadden, maar - zonder te weten dat dit een vergissing was, schijn die er niet toe deed - hem uitlachten en als een domme onbeholpen lummel beschouwden, toen raakte hij in de war. De gymzaal suisde en draaide om hem heen, hij stond duizelig naast zijn touw, klemde het in zijn gloeiende handpalm, druppels zweet liepen langs zijn voorhoofd. Hij bleef lang zo staan, hij wilde niet geloven dat de anderen boven hem verder waren gegaan, dat ze zich niet eens meer om hem bekommerden. Hij wist niet hoe hij het touw tussen zijn voeten en zijn enkels moest knellen en met armspieren alleen kwam hij maar tot halverwege. Toen gaf hij het maar helemaal op.

Hij werd in verwarring gebracht door het fundamentele verraad en het grote bedrog. Vanaf die tijd kon hij ook niet meer paalklimmen. Hij gaf het helemaal op. Hij was ook beledigd door zijn eigen onhandigheid. Maar door de liefdeloosheid, het gebrek aan eerbied waarmee hij werd behandeld en het meedogenloze onbegrip, kwam hij in zo'n kolkende verwarring terecht dat hij zich pas uit deze tot vlammende wervelwind geworden werkelijkheid kon losscheuren toen alles nog verder, tot het onmogelijke en het onwerkelijke was geëscaleerd. Hij werd opgesloten als een misdadiger. Het arrest zelf was niet zo erg. Hij nam het onverschillig op, maar zijn onverschilligheid was geen echte rust; het was een kortstondig evenwicht van tegengestelde onrustgevoelens. Hij leefde op de woelige wateren van onmacht, verlangen en haat, vernedering en trots, verdoemenis en zelfingenomen driften, op de labiele omhullende kromme van botsende golfbewegingen, het omhulsel van de werkelijkheid.

Hij had datgene waarvoor hij werd opgesloten niet met opzet gedaan, maar hij had er ook geen spijt van. Hij had zijn boterham op de grond gegooid. Hij was weer een keer uit het spoor van zijn onverschilligheid en zelfbeheersing geraakt.

Het gebeurde op een ochtend nog in de tweede week van oktober. Voor de ogen van Schulze. De sergeant keek met droevige rust, bijna met medelijden naar Medve. Hij liet hem op rapport komen. Het gebeurde maar eens in de honderd jaar dat Schulze iemand op rapport liet komen. ‘Ze smeren het eraf? De reuzel?’ vroeg de kale

luitenant-kolonel niet begrijpend, toen Medve op rapport zijn gedrag begon uit te leggen. Hij draaide zich om en keek naar Schulze of hij nog iets te melden had met betrekking tot het voorval. Dat had hij niet.

Medve werd tot uitleg aangezet door het feit dat de luitenant-kolonel hem had toegesnauwd, kwaadwillig, maar zo onwetend als een aartshertog: ‘Bent u soms niet tevreden over het eten? Wilt u soms rosbief bij het ontbijt?’ Medve lustte geen rosbief: hij vond het zo vies dat hij het niet naar binnen kreeg, al had hij nog zo'n honger. Brood met reuzel vond hij heerlijk. De dikke sneeën waren per twee aan elkaar geplakt en de twee jongens die ze brachten, zorgden altijd dat ze met het dienblad bij de rechtervleugel bleven staan. Merényi en de zijnen waren namelijk bijna allemaal aan de rechtervleugel ingedeeld; wanneer door de schuld van de brengers van het dienblad aan de linkervleugel werd begonnen met uitdelen, kregen die er later flink van langs. Elke dag gingen twee anderen de boterhammen halen in de keuken.

De plaats waar met uitdelen werd begonnen was belangrijk, want degenen die het eerst namen van het dienblad, dat tussen de rijen werd doorgedragen, haalden de grote stukken eruit en trokken de aaneengeplakte boterhammen zo uit elkaar, dat ze het grootste deel van de reuzel van de andere helft er voor zichzelf afsmeerden.

Medve stond aan de linkervleugel en het kwam slechts heel zelden voor - een enkel keertje - dat daar met uitdelen werd begonnen. Zij kregen altijd de kleinste, dunste, afgekrabde sneeën. Maar zelfs daaruit werden de meest redelijke stukken voor hem weggegrist. Die ochtend was Medve bijzonder slecht gehumeurd en hij had toch al lang genoeg van die hele terreur en onrechtvaardigheid, hij walgde ervan. Hij nam het op één na laatste dunne sneetje dat overgebleven was. Schulze commandeerde ‘eerste rij, ingerukt, mars!’

Medve hief zijn boterham met reuzel gretig en hongerig naar zijn mond. Toen werd hij door een onbegrijpelijke woede gegrepen en in plaats van erin te bijten, smeet hij hem met een onbeholpen, woeste beweging op de grond. ‘Ze smeren het eraf? Hoezo? De reuzel?’

De luitenant-kolonel begreep ditmaal werkelijk niet wat Medve proneerde uit te leggen. Hij was uitsluitend met deze hopeloze onderneming begonnen omdat de vraag van de compagniescommandant, of hij soms niet tevreden was over het eten, een al te groot misverstand leek, dat hij een ogenblik lang uit de weg meende te kunnen ruimen. Hij dacht dat op de een of andere manier een meer rechtvaardige verdeling van de boterhammen mogelijk zou zijn - maar dit was een naïeve gedachtengang.

‘Dus daarom hebt u het gedaan?’ zei de luitenant-kolonel.

Hij verwachtte geen antwoord, ook al begreep hij Medve's uitleg niet. Hij had alleen tijd nodig om de straf te bedenken die hij Medve zou opleggen. Hij zocht naar de juiste termen.

Er waren kant en klare formules om de straffen te motiveren; deze werden 's middags bij het appèl voorgelezen. ‘Straffen. Tweedejaars kadet Sándor Laczkovics... omdat hij schade heeft toegebracht aan het eigendom van de schatkist, namelijk...’ Of: ‘omdat hij van een groot gebrek aan zelfdiscipline blijk heeft gegeven door...’ Of: ‘omdat hij zich de ondoordachte uitspraak heeft laten ontvallen...’ Of: ‘op onkameraadschappelijke wijze’ - ‘met zijn voeten schuifelend: - ‘voor de tweede maal’. Later lachten wij hierom. Maar de kale luitenant-kolonel had Medve's misdaad wel met de grootst mogelijke precisie omschreven, ofschoon hij niet had begrepen waar het om ging.

‘Ze smeren het eraf.’ zei hij. ‘Daarom dus. Uitdrukking geven aan zijn misnoegen. Twaalf uur.’ Hij sprak al half tot de secretaris en de straf werd in het avondrapport als volgt bekendgemaakt:

‘Tweedejaars kadet Gábor Medve wordt met twaalf uur arrest gestraft omdat hij aan zijn misnoegen uitdrukking heeft trachten te geven door zijn boterham opzettelijk op de grond te werpen.’

Er volgden nog twee straffen in vergelijkbare bewoordingen. De volgende middag werd Medve opgehaald door de bewaarder van de arrestanten, sergeant Telmán, die wij alleen van gezicht en van horen zeggen kenden. Bognár had op dat moment dienst. De bewaarder riep Medve om vijf voor half zes uit het klaslokaal. Hij sprong op, ruimde zenuwachtig zijn boeken op, maar haalde ze daarna weer te voorschijn, want hij mocht wel schoolboeken meenemen; hij greep zenuwachtig om zich heen en zette ze toen weer terug.

‘Kom,’ zei Bognár zonder een spoor van spot of verachting, bijna sussend. ‘Kiest u rustig uit wat u nodig hebt.’ Sergeant Telmán stond ook geduldig bij de deur, hij wilde de jongen klaarblijkelijk niet opjagen. Eindelijk vertrokken zij.

‘Pet,’ zei de bewaarder op de gang. O ja, dacht Medve en hij liep terug naar de kapstokken om zijn pet te halen. Ze liepen langzaam de trap af. Er was nergens iemand te bekennen, de gang van de bovenverdieping was verlaten, maar in de klaslokalen brandde overal licht, want de zon was een kwartier onder en dit was het huiswerkuur van de avond, de zogenaamde ‘herhaling’. Telmán liep langzaam, hij was een beetje mank aan zijn linkervoet. Halverwege de trap keek Medve automatisch op naar de ‘Anatomie van dr. Tulp’.

Karcsi Marcell was de enige aan wie hij met een licht ongerust gevoel dacht. Zou hij hierom boos op hem worden? Wat zou hij zeggen als hij het te weten kwam? Want morgen zou hij het te weten komen: Marcell was de bij onze compagnie ingedeelde officier. Over zijn moeder maakte Medve zich geen zorgen en de andere officieren konden hem niets schelen. Hij zou van half zes tot half zes in de ochtend opgesloten blijven. De arrestkamer bevond zich aan de gang op de begane grond, onderaan de trap. Het raam was voorzien van een hangslot, twee gewone sloten, tralies en dik draadwerk; binnen waren vier op kooien lijkende kleine cellen, die ieder een aparte deur met hangslot hadden. Sergeant Telmán rammelde uitgebreid met zijn sleutels, schreef de gegevens in zijn grote boek en rammelde toen binnen verder aan de sloten. Uit de muziekkamer tegenover kwam het geluid van een piano: een van de derdejaars was onverstoorbaar toonladders aan het oefenen. De bewaarder

liet Medve de veters uit zijn schoenen halen en nam hem behalve zijn schoenveters ook het koord van zijn onderbroek af. Dit was het ergste. Hij moest steeds zijn broek optrekken, want die begon af te zakken, zodra hij van de brits opstond of een stap zette. Veel stappen kon hij niet zetten; twee en een halve, of drie korte. Hij ging dus liever op de plank liggen en deed zijn best om zich niet druk te maken over zijn onderbroek. De hardheid van de brits was ook vervelend, maar verder was er niets ergs aan het arrest.

Diep in zijn hart beviel hem de exacte militaire formulering van de kale luitenant-kolonel. ‘Uitdrukking geven aan zijn misnoegen.’ Hij voelde wel dat dit enigszins vleiend was; hij werd boven zijn verdienste geëerd. Hij had zijn boterham alleen uit woede op de grond gegooid, maar hij was ontegenzeglijk misnoegd over het een en ander, in de eerste plaats over het feit dat anderen, bijvooorbeeld Drágh of Matej, maar zelfs Gerzson Szabó - ook al hadden zij een groter stuk brood dan hij - er niet zo gretig op aanvielen als hij. Zij hielden het rustig in hun hand en liepen ermee naar een bankje of achter het doel van het voetbalveld om het daar op te eten. Eerder namen zij niet één hapje. Zo was Drágh. En ook verscheidene anderen. Alsof zij niet zo uitgeleverd waren aan hun eigen gretigheid, aan hun eigen verlangens als hij. Het misnoegen van Medve richtte zich er vooral op, dat anderen meer superioriteit en mannelijkheid schenen te bezitten dan hij.

Het was heel erg dat zijn moeder hem niet had meegenomen naar huis. Hij had het af moeten dwingen. Toen was het nog niet te laat. Maar dat kon hij van tevoren niet weten.

Hij dacht aan eerste luitenant Marcell. Die had hem een keer tegen de avond in de lerarenbibliotheek laten komen om de proefwerken op te halen. Op de vloer lag een kleed, Karcsi Marcell zat aan zijn bureau bij de muur onder een lamp met een kap hun proefwerken na te kijken, maar hij was nog niet helemaal klaar. ‘Even wachten,’ zei hij. ‘Gaat u even zitten.’ Medve wist echter niet waar hij moest gaan zitten en hij bleef maar staan, half in de houding. Na een tijdje keek de luitenant op en zei geërgerd: ‘Blijft u toch niet zo achter mijn rug rondhangen, zei ik! Zitten!

Medve schrok op uit zijn gemijmer en in zijn verwarring ging hij onmiddellijk op de grond zitten, alsof hij een commando uitvoerde. Karcsi Marcell was onthutst en begon te lachen.

‘Opstaan!’ zei hij.

Medve sprong op. De luitenant keek hem een ogenblik lang in de ogen, toen wenkte hij hem dichterbij te treden. ‘Doe niet zo brutaal, kereltje,’ zei hij iets ernstiger. Zijn ogen straalden warmte uit. Hij pakte een sleutel uit de

middelste la. 'Die tweede kast daar,' zei hij. 'Maakt u die maar open. Zoekt u maar een boek uit. U kunt kiezen van de onderste vier planken. Wel netjes over een week terugbrengen, als u het uit hebt!'

Medve durfde niet erg lang over zijn keuze te doen, hoewel hij dat wel graag had gewild. Hij nam een boek van Jókai, Karcsi Marcell schreef het nummer ervan in een schrift. Deze mooie, jongensachtige en toch mannelijke luitenant van de artillerie sprak met hem als een oudere broer. Hij tutoyeerde hem zelfs, alsof hij een ogenblik lang vergat welke formule door hun rol werd voorgeschreven.

'Doe niet zo brutaal, jochie.' Alsof hij alleen maar voor de grap op de grond was gaan zitten en niet uit onbeholpenheid en verwarring. De gedachte aan Karcsi Marcell deed Medve het meest pijn, maar hij móést aan hem denken. O nee, hij wilde helemaal niet brutaal zijn, helaas. Hij was helemaal niet de slagvaardige, vermetele, vrolijke jongen, die luitenant Marcell in hem zag. Alleen deze man stelde vertrouwen in hem, en zelfs dit was ten onrechte.

Hij werd door een afschuwelijk gevoel bevangen. Ook anderen hadden al in arrest gezeten, maar de meesten lachten er koelbloedig om en pochten er zelfs op, zoals een stoere kerel betaamt. Hij had in het geheim juist een gevoel van schaamte, van verdorvenheid en verval. Want hij is een ellendeling, lauw en middelmatig. Hij is geen onverschrokken waaghals, maar ook geen voorbeeldige leerling met onberispelijk gedrag. Hij kan zijn boterham met reuzel niet verdedigen of die van iemand anders afpakken, maar hij kan ook niet boven zijn eigen hongerige ik uitstijgen. Hij is geen gelovige, religieuze ziel als Tibor Tóth, maar ook geen levenslustige goddeloze. Hij is een besluiteloos, onzeker figuur zonder ruggegraat. In plaats van hen met ontblote borst tegemoet te treden voelt hij zich zelf schuldig om zijn anders-zijn en wel net zo zijn als de rest. Maar ook dit kan hij niet vastberaden en met volle overgave doen; hij strompelt ergens halverwege. Daarbij vindt hij zichzelf superieur aan alle anderen. Maar als hij even om zich heen kijkt, blijkt dat iedereen superieur is aan hém.

Dit wilde hij toch ook niet geloven. Hij wilde er niet aan denken. Maar hij kon er niet omheen: dit alles doemde voor hem op, niet in de vorm van een gedachte, een duidelijk geformuleerd oordeel, maar met de hardnekkigheid van een ongrijpbaar, drukkend rotgevoel. Slechts halfbewust, of nog niet eens half, maar onontkoombaar. Uiteindelijk - vrij onverwachts - lukte het hem zich hieruit te bevrijden. Hij dacht aan Veronika, hun oude dienstmeisje, dat misschien juist zijn moeder koffie bracht of in de keuken aan het werk was, in Boedapest. Hij draaide zich om op de brits en begon te huilen.

Dit was een grote weldaad. Sinds enkele weken trok hij elke avond, als het licht uit was, de deken over zijn hoofd en huilde lange tijd, voorzichtig en volkomen geluidloos. Hij was erin getraind. Hij wist waar hij aan moest denken, en binnen enkele seconden maakte hij zichzelf zo verdrietig, dat zijn verontwaardiging in pijn veranderde en de pijn in zelfmedelijden. Hete golven sleurden hem mee en zijn tranen stroomden alsof hij een kraan had opengezet, zonder geluid, totdat zijn hele machteloze wanhoop tot iets onwerkelijks werd. Dan sliep hij in.

Hij huilde uit haat. Het stelde hem tijdelijk gerust, dat hierdoor de vreemde, vijandige wereld om hem heen ongeldig werd gemaakt. De overgebleven werkelijkheid, zijn verschrikkelijke eenzaamheid, werd tot vaste grond onder zijn voeten. Daarop kon hij blijven staan en hij richtte zich op. Laten ze hem maar weer in arrest zetten, dacht hij hoogmoedig, toen Schulze de slaapzaal verliet vanwege

het gebroken raam, maar hij strekte zijn rug alleen in zijn fantasie, in werkelijkheid wilde hij juist bukken om zijn voetlap te schikken. Hij had het moment zeer slecht uitgezocht, zoals altijd: hij had daar geen gevoel voor.

Tot zijn geluk had hij geen tijd meer om zijn veter los te maken. De opgestelde compagnie sprong in de houding bij het opengaan van de deur. Schulze liet de oude sergeant Tanner voorgaan, kwam binnen en liet zijn blik over de rijen gaan.

'Kadet Medve,' zei hij na de gebruikelijke korte pauze, bedoeld om het effect te verhogen.

'Present.'

'Uittreden!'

De twee kadetten die in de eerste rij voor hem stonden sprongen nu opzij en maakten plaats voor Medve. De rekruut bleef op drie passen afstand voor Schulze staan en salueerde.

'Kadet Medve,' zei de sergeant. 'Geeft u antwoord op mijn vraag. Hebt u het raam op de gang gebroken of niet?' Schulze liet de woorden langzaam knetteren. Zelfs de schuchtere stem van Medve deed niets af aan de angstaanjagende dramatiek van de scène.

'Ik heb het niet gedaan, sergeant.'

'Bedankt!' gromde Schulze. 'Intreden!'

Medve salueerde, maakte rechtsomkeert en trad terug in het gelid. Schulze wendde zich tot de vreemde sergeant. 'Hij heeft het niet gedaan,' zei hij.

Tanner, de sergeant met de grijze snor maakte een dwangmatige beweging met zijn schouder en wilde iets zeggen. Maar Schulze viel hem in de rede en liet hem niet uitspreken:

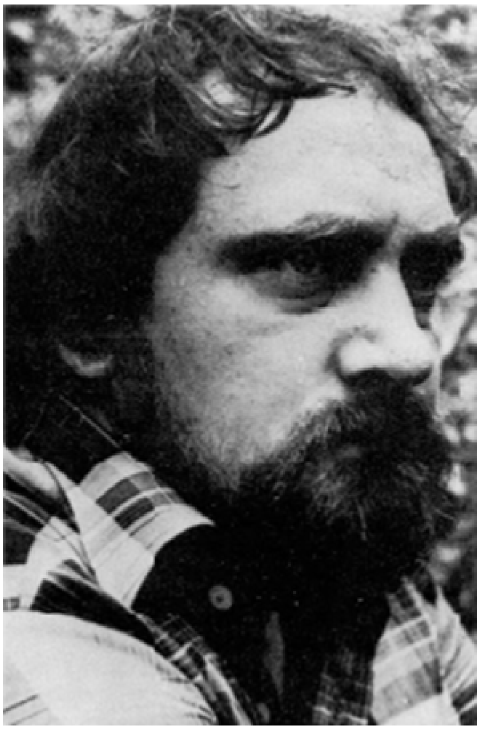
'Je hebt het gehoord. De kadet liegt niet! Jullie moeten de dader maar zoeken. Als hij niet wordt gevonden, dan zal ik de schade wel vergoeden. Uit eigen zak.'

De vreemde, wat oudere sergeant trok geïrriteerd met zijn mond. 'Ach...' gebaarde hij minachtend; per slot van rekening kon hij hier niets op antwoorden. Later, toen hij de trap afliep, kreeg Medve rode kringen om zijn ogen. Het drong pas langzaam tot iedereen door, wat er was gebeurd.

(Vertaling: Mari Alföldy)

Jolanta Jastrz□bska

Een tragische visie op een absurde wereld
Het werk van Péter Hajnóczy



Péter Hajnóczy (1942-1981)

In augustus 1981 overleed in Boedapest één van de belangrijkste en meest talentvolle vertegenwoordigers van de nieuwste Hongaarse literatuur: Péter Hajnóczy. Hij was slechts 39 jaar oud. Zijn dood - een gevolg van overmatig gebruik van alcohol en drugs - was een grote schok voor velen, ook voor hen, die op de hoogte waren van de buitengewoon ongezonde leefwijze van de schrijver, en het heengaan van dit ‘enfant terrible’ van de moderne Hongaarse literatuur werd diep betreurd.

Hajnóczy debuteerde in 1975 met de verhalenbundel *A fütö* (*De stoker*). in 1977 volgde een tweede verhalenbundel met als titel *M.* De in 1979 verschenen korte roman *A halál kilovagolt Perzsiából* (*De dood verliet Perzië te paard*) werd een groot succes en de schrijver kreeg hiervoor in 1980 de Milán Füst-prijs. Verder werd regelmatig in literaire tijdschriften werk van hem gepubliceerd, waaronder twee drama's: *A herceg* (*De prins*) en *Dinamit* (*Dynamiet*). In 1980 bracht het tijdschrift Mozgó Világ (De wereld in beweging) in het decembernummer een serie voortreffelijke analyses van tot dan verschenen werken van Hajnóczy. Vlak voor zijn dood verscheen *Jézus menyasszonya* (*Jezus' verloofde*), waarin behalve het titelverhaal, een korte roman, nog een korte roman, *A parancs* (*Het bevel*) en een serie korte verhalen waren opgenomen. Een jaar na Hajnóczy's overlijden verscheen een verzamelbundel met al zijn gepubliceerde werken alsmede een aantal in zijn nalatenschap gevonden verhalen. Deze uitgave is uitverkocht, een bewijs van de grote populariteit van Hajnóczy, zeker bij die lezers, die geïnteresseerd zijn in een andere, nieuwe literatuur.

Hajnóczy heeft in belangrijke mate bijgedragen tot het ontstaan van deze literatuur, die postmodern of neoavantgarde wordt genoemd (zie het artikel van □. Kibédi Varga in dit nummer). Tot voor kort stond het Hongaarse proza in zo sterke mate in dienst van de maatschappij, dat het vrijwel uitsluitend realistische werken, al dan niet kritisch geëngageerd, voortbracht (zie ‘Hongaars proza in Nederlandse vertaling’, BZZLLETIN 120). Nu zal de maatschappelijke en politieke betrokkenheid wel nooit geheel verdwijnen uit de Hongaarse literatuur - bij Hajnóczy speelt ze zelfs een belangrijke rol -, maar in de postmoderne literatuur is zij op een andere, meer indirecte wijze aanwezig. De kritiek van de postmoderne schrijvers op de maatschappij of het politieke systeem is vaak vervat in verborgen toespelingen, die soms moeilijk te doorzien zijn, zeker voor een niet-Hongaarse lezer. De nadruk ligt echter op het literaire, op de tekst als specifieke kunstvorm. Dit komt tot uiting in het hanteren van nieuwe verteltechnieken, zoals een verbrokkelde verteltrant, het maken van collages van verschillende teksten (door Hajnóczy het meest uitgebreid toegepast in zijn roman *Het bevel*), het spelen met de grafische opzet en het gebruik maken van foto's, grafieken, bladmuziek e.d. als integrerend onderdeel van de tekst. Een andere bijzonderheid bij de postmoderne schrijvers is, dat zij in hun werk veelvuldig of indirect refereren aan zowel het algemeen Europese als ook het Hongaarse literaire en culturele erfgoed. Door deze nieuwe wending sluit de Hongaarse literatuur aan bij de laatste Westeuropese ontwikkelingen en wordt ze ook universeler.

Péter Hajnóczy is één van de belangrijkste representanten van het postmodernisme. Hoewel men nu reeds een volledige inventarisatie zou kunnen maken van zijn thema's, motieven en verteltechnieken, is het onmogelijk binnen het kader van dit artikel alle facetten van zijn werk te belichten. Een bijkomend probleem is, dat zijn werk groten-

deels ontoegankelijk is voor het Nederlandse lezerspubliek, omdat nog nauwelijks iets van hem in Nederlandse vertaling is verschenen. Daarom zullen wij ons hoofdzakelijk bezighouden met de in dit nummer opgenomen fragmenten uit zijn oeuvre, en dan vooral met de roman *Jezus' verloofde*, die als het meest representatief voor het werk van Hajnóczy kan worden beschouwd. Deze roman is een soort synthese van alle thema's en motieven uit vroegere werken, uitermate aangescherpt, met als resultaat een uiterst pessimistische visie op het menselijk bestaan, dat als een totale absurditeit wordt voorgesteld.

In de ontwikkeling van de hoofdpersonen in het werk van Hajnóczy valt een duidelijke lijn te bespeuren. Een actief personage, dat met zichzelf en met de werkelijkheid strijd voert, verandert in de laatste roman in een zich volkomen aan de werkelijkheid conformerende persoon, een naamloze figuur, een in geen enkel opzicht opvallende representant van de in deze roman geschapen wereld. Deze ontwikkeling wordt aangegeven door de naamgeving, die drie stadia kent: aanvankelijk treft men figuren aan met een eigennaam (Márai, Mihály Kolhász), later wordt alleen de eerste letter van een naam gegeven (M.) en tenslotte slechts de aanduiding ‘de jongen’ of ‘de man’. De werkelijkheid is in haast alle werken grotesk of absurd en wordt ook als zodanig door het personage ervaren, behalve in de laatste roman. De strijd daartegen, op alle fronten verloren, geeft echter aan het personage zijn menselijke waarde. In het verhaal ‘A fütö’ (‘De stoker’) uit de eerste bundel probeert de hoofdpersoon, Mihály Kolhász, bij de bevoegde instanties zijn recht op een dagelijkse portie melk te behouden. Dit recht is hem onlangs door de directeur van het bedrijf waar hij werkt ontnomen, hoewel de wet in het geval van ongezonde werkomstandigheden het verstrekken van een ‘beschermende’ drank voorschrijft. Vastberaden voert Kolhász zijn verbitterde strijd tegen de willekeur en de bureaucratie, ter wille van een rechtvaardige behandeling. Op een gegeven moment schrijft hij een protestbrief, een ‘manifest’, aan de secretaris-generaal van de VN, de president van de VS, de premier van de Sovjet-Unie, de paus en de eerste Hongaarse koning, István I (die regeerde van 1001-1038!). Vervolgens ‘post’ hij deze brieven door ze te verbranden. In dit verhaal, waarin het zich opstapelen van groteske elementen, zo kenmerkend voor Hajnóczy, al zichtbaar is, loopt het met de hoofdpersoon niet eens zo slecht af. Hij redt zijn gezinsleven, hervat zijn werk en houdt er slechts één vreemde gewoonte aan over: elke ochtend maakt hij een twee uur durende wandeling om met zijn lichaamswarmte de lucht te verwarmen en zo de komst van de lente te bespoedigen. In de nalatenschap van de schrijver is echter een verhaal gevonden (‘Da capo al fine’), dat een andere uitwerking van hetzelfde thema geeft. Hierin komt de man - in deze versie wordt hij alleen nog maar ‘de man’ genoemd - na ruim twintig jaar lang protestbrieven in de melkkwestie geschreven te hebben, terecht in de gsloten afdeling van een zenuwinrichting. Daar zet hij zijn levenswerk voort, zij het gereduceerd tot één handeling: het opvouwen van briefpapier, dat in werkelijkheid slechts een verfrommeld stuk krant is. In dit verhaal krijgt hij zijn melk wèl: ze wordt hem aangereikt door de verpleegster. Dit verhaal, uiterst sober en realistisch verteld, is op een bijzondere wijze gestructureerd: het laat zich namelijk lezen en herlezen op de manier die door de titel is aangegeven.

Een ander kenmerk van het werk van Hajnóczy is de grote zorg voor de compositie van het verhaal, waarbij soms de titels de interpretatie van het geheel aangeven, soms ook andere, altijd met zorg gekozen elementen, bijvoorbeeld motto's of namen van

schrijvers, die in het verhaal voorkomen. Hajnóczy blijkt gefascineerd te zijn door o.a. Seneca, Malcolm Lowry en de Perzische schrijver Sadiq Hidayat. Net als Lowry beschrijft hij de hopeloze strijd van een alcoholist, maar niet alleen de thematiek, ook de schrijfwijze vertoont grote overeenkomsten. Men kan echter niet van een nabootsing spreken, maar van een zelfstandige toepassing van dezelfde techniek, echter met een ander doel.

Het proza van *Jezus' verloofde* is - zoals het grootste deel van zijn werk - onopvallend en stilistisch neutraal, waardoor de illusie wordt gewekt, dat het verhaal over een bestaande realiteit gaat, althans in de ene laag van de roman, waarin de ‘echte’ gebeurtenissen worden beschreven. De tweede laag bestaat uit de angstdromen van de hoofdpersoon, de jongen zonder naam. Dergelijke waanvoorstellingen komen in het proza van Hajnóczy vaker voor en worden soms bewust door de personages opgewekt. In deze roman spelen ze echter een bijzondere rol: zij weerspiegelen het slechts in het onderbewustzijn aanwezige en tot flarden gereduceerde Europese, christelijke en nationale bewustzijn van de jongen.

Het verhaal speelt in een ordelijk ingerichte staat, die deviezen nodig heeft, en daarom buitenlandse jagers in de gelegenheid stelt een dure jachtvergunning te kopen, die hen het recht geeft hoogstens twee mensen dood te schieten en ze vervolgens, opgezet, als trofeeën ter versiering van het eigen interieur, mee naar huis te menen. Deze nieuwe bron van inkomsten komt de staat, en dus ook de burgers, ten goede. Bovendien krijgt de familie van de doodgeschotene een aanzienlijk bedrag aan smartegeld. De bevolking beschouwt deze toestand als normaal; er ontwikkelt zich zelfs een soort snobisme: men is trots wanneer iemand uit de familie een trofee is geworden: het was kennelijk een mooi exemplaar.

Met uiterste zakelijkheid laat Hajnóczy zien, hoe deze samenleving functioneert, waarbij vooral geweld en gruwelijkheden - één van zijn favoriete motieven - een belangrijke rol spelen. De schrijver schetst een aantal clichématige situaties, die appeleren aan onze levens- en lezerservaring. Op meesterlijke wijze speelt hij met ons verwachtingspatroon, en wij komen altijd bedrogen uit. Dit gebeurt al meteen in het begin: nadat de jongen binnen één alinea plotseling verliefd geworden is en zijn gevoel van verliefdheid weer is kwijtgeraakt, denkt de lezer, dat de hoofdfiguur op een avontuurtje uit is. Even verder blijkt de jongen toch op zoek te zijn naar ‘een meer duurzame relatie’, en wanneer wij te weten komen dat hij, ondanks zijn jeugdige leeftijd - hij moet nog eindexamen doen - getrouwd is, vragen wij ons af, of zijn huwelijk misschien ongelukkig is. Niets blijkt minder waar: de jongen kan het

prima vinden met zijn vrouw, die overigens prostituée is, en hij is er stellig van overtuigd, dat zij van hem houdt. Uit de nauwkeurige en gedetailleerde beschrijvingen blijkt echter al snel, dat de woorden en begrippen, die wij in de tekst aantreffen, het grootste deel van hun betekenis hebben verloren, en zelfs een tegenovergestelde betekenis hebben gekregen. Begrippen als verliefd of getrouwd zijn, het beroep van lerares of verpleegster uitoefenen, jagen of zich voorbereiden op een eindexamen betekenen iets anders dan wij gewend zijn. Het ordenend principe van het verhaal is namelijk tegenstrijdigheid en incompatibiliteit van gevoelens en gedragingen van de romanpersonen, voor zover men nog van gevoelens kan spreken in een wereld, waar de mens slechts een mooi of een lelijk exemplaar is geworden. Zelfs een archetype als de zorgende ‘moeder de vrouw’ wordt bij Hajnóczy dubbelzinnig. Het valt op, dat alle vrouwelijke romanfiguren het eten bereiden voor degenen om wie zij geven. Dat doet zowel de moeder van de jongen als zijn vrouw, als ook Csilla. Toch blijkt dit soort zorgzaamheid, dat trouwens beperkt blijft tot het voorzien in primaire levensbehoeften, gevaarlijk te zijn; hiervan getuigt het lot van de vriend van de jongen, die stikt in de door de moeder klaargemaakte maaltijd. Het bereiden van eten, gezien als een laatste overblijfsel van familiebanden of genegenheid wordt in de tekst nog verder uitgewerkt. Hajnóczy, die altijd veel zorg besteedt aan de compositie van zijn teksten, plaatst naast twee gewone keukenrecepten met een cynische knipoog nog een derde: een in dezelfde stijl geschreven handleiding voor het prepareren van mensen. Het is of je alles in dezelfde pan kunt doen. De onbewuste woede van de jongen richt zich dan ook tegen de pan, waarop hij zijn geweer afvuurt. Opeens is het duidelijk, dat het contact tussen de jongen en Csilla op een gewelddadige manier zal aflopen. De wereld van de roman is geen chaos, maar een door strakke, logische wetten geregeerde werkelijkheid, waar geen plaats is voor gevoelens en waar men niet ongestraft menselijke relaties in de oude betekenis van het woord kan aanknopen. Csilla wordt het slachtoffer van haar eigen inconsequentie; uit haar reactie op de toenaderingspogingen van de jongen, als ook uit andere gedragingen (het laten zien van het fotoalbum, het huilen om de doodgeschoten zuster) blijkt, dat zij zich slechts ten dele heeft aangepast aan de wereld, waarin zij leeft.

Dit is de visie van Hajnóczy op de rigide werkelijkheid in Boedapest in de tweede helft van de twintigste eeuw. De plaats van het verhaal, aangegeven door verschillende realia, krijgt een andere dimensie in de dromen, waar de aanwezigheid van andere, uit de bijbelse wereld afkomstige, elementen het geheel universeel maakt.

Het is alsof de nieuwe Hongaarse literatuur zich op filosofische wijze met de geschiedenis beighoudt, waarbij de Bijbel, die wordt beschouwd als een universele kroniek van alle mogelijke tekorten, het verhaal van moord en doodslag, listen en bedrog, ontrouw en erotiek, misbruik van macht en een onbarmhartig straffende God, een bijzondere rol speelt. Het is alsof men de geschiedenis van de mensheid ziet als een eindeloze herhaling van de zondeval, als een vervolg op het Oude Testament. De komst van de Messias, die daarin in het vooruitzicht wordt gesteld, wordt echter ontkend. Een dergelijke, aan de Bijbel ontleende inspiratie is o.a.a te vinden in Péter Nádas' roman *Egy családregény vége* (*Het einde van de familieroman*) en in *Sátántangó* (*Diabolische tango*) van László Krasznahorkai.

Dit soort cultuurpessimisme staat haaks op de zo aanlokkelijk optimistische visie van Hegel, bij wie alle gruwelijkheden van de geschiedenis noodzakelijkerwijs de zelfontplooiing van de geest, en dus uiteindelijk de vooruitgang dienen. Ook de

marxistische kijk op de geschiedenis wordt verworpen, en dan vooral de fraseologie waarvan deze ideologie zich bedient. Een puur literaire reactie in de vorm van een pastiche op de krantentaal vindt men vooral bij Péter Esterházy, in zijn roman *Termelési regény* (*Produktieroman*), maar ook bij Hajnóczy, bijvoorbeeld in de novelle *Hair.*

In *Jezus' verloofde* komen de bijbelse begrippen, zoals ze gehanteerd worden in de christelijke traditie slechts in de dromen van de jongen voor. Hij heeft ze ooit gekend, maar ze spelen in zijn reële wereld geen rol meer. Deze begrippen worden volgens hetzelfde principe van tegenstelling gehanteerd als andere begrippen uit de menselijke existentie in de realistische laag van het verhaal. De beledigingen die God toegevoegd worden, zijn gevormd naar het model van de katholieke traditie: de ‘zwarte geit’ is het tegenovergestelde van het ‘witte lam’ en de ‘smerige vuilnisbak’ vormt een tegenstelling met de ‘ark des verbonds’. Het lijden van Jezus schijnt minder voor te stellen dan het lijden van een alcoholist of van een ander willekeurig mens. En dan is er nog de belangrijkste figuur, de Maagd Maria, in al haar pornografische verschijningen, altijd zonder kind, de hele christelijke iconografie ten spijt. Een bekende Hongaarse criticus, László Szörényi, heeft hierover de volgende ‘theologische’ interpretatie gegeven:

> (...) de Maagd Maria, de in de titel vermelde verloofde van Jezus, is geen symbool van de verlossing, maar van de definitieve veroordeling van de wereld. (Vandaar het perverse karakter van de ingelaste fragmenten.) Maria is namelijk - en dit vormt de verklaring van de bijzondere titel en daarmee de interpretatie van de hele roman - niet alleen de moeder van Jezus, maar ook zijn verloofde (op grond van het dogma dat Jezus één in wezen is met zijn Vader). Toch noemt noch de christelijke traditie, noch het gewone taalgebruik haar Jezus' verloofde, want de godmens Jezus is de vrucht van een goddelijke bruiloft, de verlossing zelf. De uitdrukking ‘verloving’ betekent daarentegen het uitstel van de verlossing en getuigt van de onverzoenlijke toorn van God. Maria blijft een verloofde, de wereld wordt niet verlost, het kwaad triomfeert. (Mozgó Világ 1980, nr. 12, p. 105)

Het optreden van de Maagd Maria in deze roman heeft echter ook nog een andere betekenis: het refereert aan het voorkomen van de Maagd als beschermster van Hongarije in de letterlijke en figuurlijke dromen van de vorige generaties. Zij droomden van het zgn. historische Hongarije,

dat deel uitmaakte van de Oostenrijks-Hongaarse Dubbelmonarchie. Van dit ‘Groot-Hongarije’ werden bij het verdrag van Trianon (1920) aan alle kanten grote gebieden afgesneden, wat voor de Hongaren zeer pijnlijk was, vooral ook omdat ten gevolge hiervan grote Hongaarse minderheden ontstonden in de naburige landen, met name in Roemenië. De leus ‘nee, nee, nooit’ - die ook in de roman voorkomt - betekende het niet kunnen en niet willen accepteren van de in 1920 vastgestelde grenzen. De droom werd echter nooit werkelijkheid: de grenzen van het huidige Hongarije zijn dezelfde als die van na Trianon. Voor de jongen is dit slechts een letterlijke droom, In zijn reële bestaan heeft hij maar één verlangen: een jachtvergunning krijgen. Hij denkt voor een alternatief te staan: jager of trofee worden. Hij vergeet, dat hij ook ten prooi kan vallen aan een rondvliegende kogel.

De absurde wereld van deze roman verbergt het tragische bewustzijn van de schrijver, de personages zijn slechts grotesk.

Bibliografie:

Hajnóczy, Péter: *A fütö. Elbeszélések, mesék.* Szépirodalmi, Boedapest 1975
idem: *M.* Szépirodalmi, Boedapest 1977
idem: *Müvei.* (‘A fütö’; ‘M’; ‘A halál kilovagolt Perzsiából’; ‘Jézus menyasszonya’; ‘Hátrahagyott írások’). Szépirodalmi, Boedapest 1981
idem: ‘Dinamit’. In: Mozgó Világ 1981, nr. 8, pp. 3-11
idem: ‘A halál kilovagolt Peezsiából’. In: j írás 1978, nr. 8, pp. 7-25; nr. 8 pp. 8-31
idem: Három írása. ‘Gyürük’; ‘Az elsö hegedüs’; ‘A herceg’. In: j írás 1981, nr. 9, pp. 52-61
idem: ‘Jézus menyasszonya’. In: Mozgó Világ 1980, nr. 8, pp. 11-31
idem: ‘A pad’; ‘Galopp’; ‘A kéz’; ‘Kétzer’; ‘Rakaszolás’; ‘A kopt nök’; ‘Hair’; ‘Embólia kisasszony’; ‘Veseszörp’. In: Mosgó Világ 1980, nr. 11, pp. 91-101
idem: ‘Temetés’. In: j írás 1978, nr. 5, pp. 57-63

Literatuur

Alexa, Károly: ‘Elötanulmány egy lexikonhoz’. In: Mosgó Világ 1983, nr. 2
idem: ‘(Re)konstruált (olvasó)napló’. In: Mosgó Világ 1980, nr. 12, pp. 110-112
Balogh, Ernö: ‘Recenzió és rekviem. Hajnóczy Péter: A halál kilovagolt Perzsiából’. In: Alföld 1982, nr. 1, pp. 81-84
Dérczy, Péter: ‘Esély és lehetöség. Arcképvázlat Hajnóczy Péterröl’. In: j írás 1979, nr. 6, pp. 108-111
Erdödy, Edit: ‘Kipreparálva’. In: Mosgó Világ 1980, nr. 12, pp. 105-107
Hekerle, Lászlö: ‘□tokföld’. In: Mosgó Világ 1980, nr. 12, pp. 107-109
Korsós, Bálint: ‘Mandragóra’. In: Alföld 1983, nr. 5, pp. 72-74
Kovács, Dezsö: ‘Hajnóczy Péter müvei’. In: Kritika 1983, nr. 6, pp. 65-66
Mézöly, Miklós: ‘HP’. In: Mosgó Világ 1981, nr. 9, pp. 90-91
Nácsa, Klára: ‘Hajnóczy Péterröl’. In: Kortárs 1982, nr. 12, pp. 1976-1985
Szegedy-Masak, Mihály: ‘A továbblépés nehézségei’. In: Mosgó Világ 1980, nr. 12, pp. 100-103
Szerdahelyi, István: ‘A Hajnóczy-legenda’. In: Népszabadság 22.1.1983

Szörényi, László: ‘Elöképek és víziók’. In: Mosgó Világ 1980, nr. 12, pp. 103-105
idem: ‘Hajnóczy Péter: sszegyüjtött írások’. In: Mosgó Világ 1983, nr. 2, pp. 32-33

Péter Hajnóczy
Jezus' verloofde

Het gebeurde in de Regenboogbioscoop: tijdens de eerste middagvoorstelling, onder de hoofdfilm, pakte de jongen de hand van de vrouw die naast hem zat. De vrouw protesteerde niet; ze liet toe, dat de jongen, moedig geworden na die eerste aanraking, tot het einde van de voorstelling haar hand bleef strelen en hem af en toe vastpakte. Ze hield haar ogen strak op het doek gevestigd en wierp zelfs geen blik op de jongen, alsof ze niets met haar hand te maken had. De jongen voelde opeens, dat hij tot over zijn oren verliefd was op de vrouw naast hem en dat het zijn plicht was haar te laten weten, dat het helemaal zijn gewoonte niet was om als de eerste de beste schooier in een halfduistere bioscoop de hand van onbekende vrouwen te pakken en te strelen, daarmee misbruik makend van de gelukkige omstandigheid, dat de onbekende jonge vrouw vlak naast hem zat en niet in het gezelschap was van een beschermende begeleider. Hij had tot elke prijs met haar willen praten, haar iets willen zeggen, want hij had het gevoel, dat dit strelen verkeerd en zinloos was, immers, de vrouw nam er niet aan deel, ze liet het alleen maar toe, maar beantwoordde zijn liefkozing niet. Het was alsof hij een warme, met menselijke huid overtrokken kunsthand streelde, een ding, dat niet in staat was gevoelens en emoties uit te drukken en dat niet tot het lichaam van de vrouw behoorde.

'Zou ze een houten hand hebben?'

Voorzichtig en argwanend begon hij de hand op de met versleten fluweel overtrokken leuning te betasten. Plotseling voelde hij, dat hij helemaal niet meer verliefd was op de onbekende vrouw naast hem. De hand leek echt; aan de ringvinger ontdekten zijn tastende vingers twee ringen. Eén daarvan is vast een trouwring, dacht hij, dus de vrouw is getrouwd, of verloofd. Hij probeerde te bedenken, aan welke hand de trouwring na de huwelijkssluiting gedragen behoort te worden, maar hij wist het niet. Terwijl hij erover peinsde, of zijn eigen vrouw haar ring aan de rechter- of de linkerhand droeg, bleef hij de hand van de vrouw strelen en wrijven, masseren haast. Af en toe gunde hij zijn vingers, die stijf begonnen te worden en haast kramp kregen, even rust. Vanuit zijn ooghoek bespiedde hij het gezicht van zijn buurvrouw, maar op het strak naar het doek gekeerde gezicht was niets af te lezen, dat er op zou kunnen wijzen, dat de vrouw het strelen, beter gezegd de op haar hand verrichte zware fysieke arbeid, zelfs maar opmerkte.

'Ze is krankzinnig'

Hij probeerde op het gezicht van de vrouw trekken te ontdekken, die op een dergelijke ziekte zouden kunnen wijzen, maar zijn pogingen leverden niets op, want hij wist van krankzinnigen niet meer af dan ieder ander, die min of meer in staat is op straat iemand met een idioot gezicht die ziek is te onderscheiden van iemand met een idioot gezicht die gezond is. Het was trouwens ook te donker om zoiets te onderzoeken; en terwijl hij het onbeweeglijke profiel monsterde, bleef hij de hand van de vrouw masseren, want hij wilde zichzelf niet verdacht maken met zijn spiedende,

onbescheiden blikken. Daarna kwam de vreemde gedachte bij hem op, dat krankzinnigen geen ring dragen, en zeker geen trouwring.

'Daar hebben ze geen geld voor'

Aan de andere kant, vervolgde hij zijn overpeinzingen, is de man of de verloofde degene die de ring geeft: misschien was dat in dit geval iemand die ook ziek was, maar die net als de vrouw naast hem niet in een gesloten inrichting hoefde te verblijven en in staat was om te werken en in zijn eigen onderhoud te voorzien. Het liefst was hij nu gestopt met het strelen en vastpakken van die onbeweeglijke hand, want de veronderstelde ziekte van de vrouw vervulde hem met weerzin. Tegelijkertijd had hij het gevoel, dat het onfatsoenlijk was om nu zomaar op te houden met dat strelen; teslotte was hij ermee begonnen; als de film afgelopen was, zou hij de vrouw bij daglicht kunnen bekijken. Naar de film keek hij helemaal niet, hij probeerde zijn aandacht te bepalen bij andere zaken, die niets met de bioscoop te maken hadden.

Hij dacht aan zijn laatste droom. Hij had aardrijkskundeles en de lerares gaf hem een beurt. Er werden foto's op de muur geprojecteerd uit het boek 'Afrika' van Jenö Cholnoky. Hij wist de goede antwoorden, maar kon geen woord uitbrengen. In zijn angst boog hij zich naar de jongen naast hem, die hem halfluid voorzei. Onder de bank hield hij het opengeslagen boek van Cholnoky.

AAN DE RAND VAN DE LYBISCHE WOESTIJN WORDEN HIER EN DAAR ONDER HET STUIFZAND EN PUIN DE HORIZONTALE LAGEN VAN HET AFSLIJTENDE NUBISCHE ZANDSTEENPLATEAU ZICHTBAAR. (foto: ZKH prins Jozef)

Dat was het goede antwoord. Daarna kwam op de tweede plaat:

REUSACHTIG STENEN PLATEAU OF MESA LANGS DE NIJL, OPGEBOUWD UIT HORIZONTALE ZANDSTEENLAGEN. (foto: ZKH prins Jozef)

Daarna kwam de derde:

DE LAATSTE RESTEN VAN EEN LAAG ZACHTE KALKSTEEN IN DE BUURT VAN DE OASE FARAKRAN. Ze vormen de typische jafdangen en demonstre-

ren duidelijk de afslijpende werking van wind en zand. (Foto: W.J. Havding King uit Geogr. Journ., band XLII blz. 456)

Zou ze een houten hand hebben, illustratie: Marcel Leuning, STILL

De laatste plaat werd geprojecteerd op de muur. Hij zag versleten stof met een rozenmotief, die in brede plooien tot op de parketvloer hing. Dat is ons gordijn, dacht hij, moeder heeft het dichtgetrokken, want ze is gewoon na de maaltijden altijd weer naar bed te gaan en zo schijnt de zon niet in haar ogen. Ook nu kon hij geen geluid uitbrengen. Hij zag het gordijn op de muur; hij voelde, dat dit de belangrijkste vraag was, waarop hij moest antwoorden. Plotseling had hij het willen uitschreeuwen, dat dat gordijn niet zomaar een onschuldig geprojecteerd plaatje was, het was onder stroom gezet: de lerares wou hem op die maniet uit de weg ruimen. Met strakke, glinsterende ogen keek hij naar het gordijn - het bewoog even - en hij wist, dat hij de stof moest beetpakken.

In de klas heerste een afwachtende, zwijgende stilte.

Over twee dagen moest hij herexamen doen, flitste het door hem heen, maar dan had hij geen bijzondere reden om bang te zijn voor het gordijn, dat de lerares - de hemel mocht weten waarom, net als bijv. in 1944 in de kampen - onder stroom had gezet; hij hoefde geen examen te doen in aardrijkskunde.

Hij betrapte zichzelf erop, dat hij nog steeds de hand van de onbekende vrouw betastte; nu deed zijn hand echt zeer, hij had kramp in twee vingers. Hij zou even uitrusten, dacht hij, en wachten tot de hoofdfilm was afgelopen, dan zou hij eindelijk de vrouw bij daglicht kunnen bekijken. Wat zou hij tegen haar zeggen, hoe zou hij haar moeten aanspreken? Misschien zo: ‘Hoe vond u de film?’ Hij moest op zachte, beleefde toon spreken, alsof er niets gebeurd was, alsof hij de hand van de vrouw zelfs niet aangeraakt had.

‘Hoe vindt u de film?’

Het was eruit, voor hij er erg in had, met zijn mond raakte hij bijna het oor van de vrouw. Maar antwoord kreeg hij niet. De vrouw vertrok geen spier. Aan haar gezicht was absoluut niet te zien, of ze gehoord had, dat er iets tegen haar gezegd was. De jongen masseerde met pijnlijke, dove vingers de onbeweeglijke hand op de leuning

en herhaalde zijn vraag; nu niet meer fluisterend maar hardop. De vrouw keek strak naar de film, ze knipperde zelfs niet met de ogen en draaide haar hoofd ook niet naar de jongen toe.

'Ze zal toch niet doofstom zijn?'

De jongen voelde koude rillingen langs zijn rug lopen en een ogenblik neigde hij tot de veronderstelling, dat de vrouw toch een houten hand had, een speciaal Westers produkt, dat pas na uitvoerig onderzoek te onderscheiden was van een echte hand.

Plotseling klonk er vanaf de straat een afschuwelijk gebrul, geblaf van honden en het knallen van een geweer.

Drie kogels sloegen door de rechter zijdeur en boorden zich in de tegenoverliggende muur. Er viel stof van het pleisterwerk. Enkele bezoekers, die vlak bij de deur, beter gezegd vlak bij de inslaande kogels zaten, keken op. Een vrouw gaf een gil. De jongen keek naar de zijdeur.

'Er wordt weer gejaagd'

De ouvreuse die in de buurt van de zijdeur stond, liet werktuiglijk haar zaklantaarn door de gaten in de deur schijnen, daarna deed ze enkele stappen achteruit en drukte zich tegen de muur.

De jongen keek naar de vrouw naast hem, maar die bleef met een onbeweeglijk gezicht naar de film kijken. Eerlijk gezegd had de gebeurtenis van zoëven bij de meeste bezoekers geen bijzondere opwinding teweeggebracht; de vrouw en de jongen zaten een flink stuk verder naar achteren dan de bewuste deur. De jongen keek op zijn horloge: nog ruim een kwartier en dan zou de hoofdfilm afgelopen zijn. Zolang kon hij het nog wel uithouden; dan zou eindelijk blijken, of degene wier hand hij vasthield, een houten hand had, doofstom was, of krankzinnig. Nu deden zijn vingers werkelijk pijn, daarom hield hij op met masseren en volstond met strelen, wat veel minder fysieke inspanning vergde.

Toen na afloop van het kwartier de ouvreuses de zijdeuren openden en de bezoekers naar de deuren dromden, probeerde de jongen snel achter de vrouw te gaan lopen; haar hand streelde hij natuurlijk niet meer en hij durfde haar ook niet aan te raken. In het gedrang naar de straat, bij daglicht kon hij - zo meende hij - zo iets vrijpostigs niet wagen. Aan de andere kant had hij graag 'klare wijn' geschonken. De vrouw zou zo'n 27-30 jaar oud zijn. Ze had een intelligent gezicht met verfijnde trekken, haar lichaam leek goed geproportioneerd, voor zover de witte blouse met lange mouwen en de met rozen bedrukte, wijde rok toelieten zulks te beoordelen; alleen haar enkels waren wat aan de stevige, om niet te zeggen dikke kant, als die van een boerenvrouw.

Nog voordat ze buiten op straat waren, herhaalde de jongen op hese toon, als iemand die eindelijk genoeg moed heeft verzameld zijn vraag, zich buigend naar het oor van de vrouw:

'Hoe vond u de film?'

Antwoord kreeg hij echter ook nu niet. De vrouw liep met een onbewogen gezicht naar de uitgang en ze draaide haar hoofd opzij; ze was dus niet doofstom, ze is niet krankzinnig en ze heeft waarschijnlijk ook geen houten hand, stelde de jongen vast. Verward, bijna machinaal bleef hij de vrouw volgen op straat, als iemand die zijn loon probeert binnen te halen: tenslotte had hij tijdens de hoofdfilm haar hand vastgehouden en gestreeld; maar aan haar ringvinger zag hij naast de briljanten ring nu ook een gouden trouwring.

Nog voordat ze via de smalle zijstraat in een van de hoofdstraten waren gekomen, hoorden ze opnieuw geblaf van honden, gebrul en de bekende scherpe knallen van jachtgeweren. Op het kruispunt lag een oude vrouw op haar rug op de vluchtheuvel, midden in een plas bloed, de honden likten het verse bloed al vechtend op. Een zwarte jager in een groen denim pak met een kurken helm op stond, met één leren rijlaars

op het hoofd van de oude vrouw, breed te glimlachen. Om zijn hals had hij een legerverrekijker. Hij werd gefotografeerd door een blanke beroepsjager; de neger hield zijn geweer bij de loop vast drukte de kolf in de buik van de oude vrouw. Naast de vluchtheuvel stond een jeep, waarvan men het zeil boven de laadruimte aan het weghalen was. Op de vloer van de jeep lag een dode jonge vrouw, met gespannen borsten, de jongen zag dat haar rok tot boven de knie reikte; het was een best exemplaar. Rond de jeep, de neger en de fotograferende blanke jager drentelde een aantal zigeuners met blote voeten: één van hen had een breed tweesnijdend vilmes in de hand, een ander droeg een reservegeweer, een derde en een vierde zigeuner hielden de keffende honden in bedwang aan een dikke riem van gevlochten leer. De zigeuners droegen rode nylon overhemden en lichtbruine halve laarzen van kunstleer. De blanke beroepsjager was klaar met fotograferen en begon met een stalen meetband de lengte van de buit te meten, van top tot teen, daarna mat hij de middellijn van het voorhoofd, de lengte van de neus, de mond, waarin enkele tanden ontbraken, en de oren. Hij noteerde de gegevens in een opschrijfboekje, daarna gaf hij een teken aan de zigeuners, die de oude vrouw naast de jonge vrouw op de ijzeren bodem van de jeep gooiden. Ten slotte stapten de neger en de blanke jager in de auto, de zigeuners hurkten met de honden op de laadvloer, de motor van de jeep begon te ronken en na een paar minuten waren er alleen nog maar enkele verbleekte bloedvlekken te zien op de vluchtheuvel.

De jongen stapte voort achter de vrouw. Hij besloot tot het bittere einde door te gaan en net zolang vol te houden, tot hij de vrouw met zijn aanwezigheid van haar stuk had gebracht en hij haar ertoe had gedwongen tenminste een afwijzend woord te spreken, waarmee ze hem te verstaan zou geven, dat ze hem inderdaad opgemerkt had, maar verder geen prijs stelde op zijn gezelschap. In de jongen streden nieuwsgierigheid en onderdrkte woede om de voorrang. De mogelijkheid van een avontuurtje achtte hij nu al niet meer reëel; pas in de laatste plaats omdat de vrouw een trouwring droeg. Toen hij voor het eerst haar hand pakte in de bioscoop en ze hem niet afweerde, toen dacht hij nog aan zoiets - maar later steeds minder. Terwijl hij de vrouw volgde, flitste het door hem heen, dat de vrouw misschien gevoeld had, dat hij getrouwd was en dus geen vrij man was; maar hij was helemaal niet uit op een avontuurtje, hij streefde naar een meer duurzame relatie. Maar dat is ook niet zo eenvoudig, dacht de jongen. Ik ontmoet Mari alleen in het weekend, op zaterdag slaap ik bij haar, maar ik woon bij mijn ouders. We kunnen het natuurlijk wel goed met elkaar vinden, maar hoe je deze relatie eigenlijk moet omschrijven - gesteld dat je eens op de gedachte zou komen hem nauwkeurig te definiëren en er een naam aan te geven -, dàt is een heel andere zaak.

De jongen noemde de vrouw in gedachten Csilla, want om de een of andere reden - hij wist zelf ook niet waarom -

voelde hij de behoefte om haar gedrag, dat toch wel merkwaardig genoemd kon worden, tenminste met een niet-alledaagse voornaam te verklaren, maar daarna schoot door hem heen, dat Csilla ook niet zo'n zeldzame naam was, maar in ieder geval kwam hij niet zo vaak voor als de naam van zijn vrouw.

De vrouw stapte in de tram en natuurlijk volgde de jongen haar. Toen ze uitstapten, wist de jongen niet meer dan dat ze ergens in Boeda waren uitgestapt. De vrouw ging een lange steile trap op. Bij het groene, getraliede hek van een kleuterschool keek ze de jongen plotseling aan en voor het eerst zei ze iets tegen hem:

'Als u wilt kunt u op mij wachten. Ik ga mijn zoontje halen'

De jongen stotterde iets; natuurlijk wachtte hij, en voor het eerst kwam het bij hem op, dat deze vrouw misschien helemaal geen vaste vriend had, dat ze de trouwring misschien alleen maar uit gewoonte droeg, waarschijnlijk was ze gescheiden of woonde ze niet bij haar man. Hij hoefde niet lang te wachten. De vrouw kwam het hek uit met een blond jongetje van een jaar of vier, vijf en alsof het de gewoonste zaak van de wereld was, gingen ze gedrieën op weg naar de woning van de vrouw.

U kunt meekomen naar boven, mijn zuster is er ook; we kunnen wat praten'

Inderdaad zat in de achterkamer van de piepkleine tweekamerwoning de zuster van de vrouw, in de andere kamer slingerde overal speelgoed op de parketvloer, dat was kennelijk de kamer van het kind. De jongen stelde zich voor aan de zuster van de vrouw, een magere vrouw met platte borsten; er ontwikkelde zich een ongemakkelijk, geforceerd gesprek tussen hen, terwijl Csilla in de andere kamer, die tegelijk ook dienst deed als keuken, iets te eten voor de jongen klaarmaakte. Zal ik voor jullie ook een of twee sandwiches maken, kwam Csilla in de achterkamer vragen, maar ze bedankten allebei. Op het gezicht van de zuster met de platte borsten zag de jongen onverholen afkeuring, kennelijk veroordeelde ze het vrije gedrag van haar zuster, en hoewel ze niet kon weten wat er in de bioscoop gebeurd was, ging achter haar blik een onverholen aanklacht schuil, misschien wel in de eerste plaats omdat haar zuster klaarblijkelijk in staat was zich af te geven met een onrijp kind, dat zo te zien geen serieus werk en geen inkomen had; kortom hij was totaal ongeschikt om een solide steun voor haar zuster te zijn.

De jongen proefde dit alles uit de blik en het gedrag van de zuster - oude vrijster? -, maar aan de andere kant bonsde zijn hart bij de gedachte, dat hij zowaar toegang had gekregen tot Csilla's privéleven en kennis had kunnen maken met haar zoon en haar zuster. Ze zou niet iedereen hebben gevraagd binnen te komen, dacht hij. In de achterkamer zag hij maar één divan, daarom leek het hem niet waarschijnlijk, dat de zuster met de platte borsten bij Csilla woonde. In de kinderkamer zou wel een logeerbed staan. De zuster sprak enigszins dialect en ook haar kleding verried de plattelandsvrouw, die haar beste jurk heeft aangedaan voor het bezoek aan haar zuster. Ze hoeft tenminste niet bang te zijn voor de jagers, schoot het door de jongen heen, die de ene sigaret na de andere opstak om tenminste iets te doen te hebben. Julia heeft niets over u gezegd in haar brieven - merkte de zuster droog op - hoewel ze gewoonlijk van elke kleinigheid verslag doet.

'Ze woont dus niet bij Csilla'

Zijn veronderstelling was dus juist. Na een korte pauze vroeg hij: wat vindt u van de hoofdstad? De stad interesseert me niet, mij interesseert alleen hoe het met Julia en de kleine jongen gaat en mijn moeder en mijn broer denken er net zo over, zei ze terwijl ze een stekende blik op de jongen wierp. Na een korte pauze, waarin ze haar rok wat verder over haar knokige knieën trok, voegde ze daaraan toe:

Ik bedoel, in zo'n situatie zouden uw ouders en uw broers of zusters er ook zo over denken. Ik heb geen broers of zusters, antwoordde de jongen en hij stak een sigaret op. Om zijn aandacht wat af te leiden probeerde hij aan iets anders te denken, bij gebrek aan beter aan zijn vrouw. Ze waren van plan geweest om met z'n tweeeën oud en nieuw te vieren. De jongen had haast geen geld, daarom zorgde Mari voor feestelijke hapjes en drankjes. (Het was overigens de eerste oudejaarsavond, die ze samen doorbrachten - die van het afgelopen jaar.) Wat de jongen vooral interesseerde was de vraag, of er voldoende drank in huis was. Toen hij kwam, was zijn eerste daad dan ook zich daarvan te overtuigen. Er was een grote mandfles van twintig liter, die Mari's moeder, die op het platteland woonde, gestuurd had, vol met jonge wijn, van die enigszins rose, schijnbaar onschuldige, lichte drank. Drie flessen cognac en drie flessen droge Törley-champagne completeerden de voorraad; de champagneflessen waren bij wijze van koeling in de sneeuw verstopt, tussen de seringen. Mari was net bezig de koude schotels op tafel te zetten - ze had ook linzensoep met casselerrib gekookt -, toen er gebeld werd. Op feestdagen gold weliswaar een jachtverbod, maar ook dan opende de jongen slechts zelden de gepantserde deur. Het bleek dat het geen dronken stropers waren, die gebeld hadden, maar twee vriendinnen van Mari. Ze zeiden, dat ze graag wilden baden, omdat ze thuis daar geen gelegenheid voor hadden; ze moesten naar een of ander feestje. Voor en na het baden deden de twee vriendinnen - op aandringen van de huisvrouw, die volgens ongeschreven fatsoenswetten zulks als haar plicht beschouwde - zich stevig tegoed aan de koude schotels en de wijn. Daarna werd ook een fles cognac opengemaakt. De 0.7 liter was angstwekkend snel op; toen kwam de tweede fles cognac aan de beurt en de jonge wijn dronken ze bij wijze van 'tafelwater' erbij, als sodawater. Al spoedig kwam de gedachte op, dat de twee meisjes bij hen wel oud en nieuw konden vieren, maar tegen een uur of tien bleek, dat er cognac bijgehaald moest worden. Eén van de meisjes en de jongen boden aan om te gaan. De weg naar de dichtstbijzijnde kroeg liep over het kerkhof. Er viel sneeuw in dikke, trage vlokken. Ze kochten twee flessen cognac in de kroeg en gingen op weg naar huis, over het kerkhof. Bij één van de grafzerken bleef de jongen staan, hij ontkurkte een fles en gaf hem aan het meisje. Ze namen allebei een flinke slok uit de fles. Daarna omhelsde de jongen het meisje krampachtig en

hij legde haar neer op de grafzerk; ze begonnen elkaar te kussen en daarna te vrijen. De flessen cognac werden zorgvuldig naast de grafzerk in de sneeuw gezet.

Toen ze thuiskwamen, waren Mari en het andere meisje halfnaakt en halfdronken. Zo te zien hebben die zich ook niet verveeld, dacht de jongen en hij schonk cognac voor zijn dame in. De koude schotels waren bijna op. Het liep tegen middernacht. De jongen ging de tuin in en haalde uit de seringen de in de sneeuw gekoelde champagne te voorschijn. Een paar minuten voor twaalf maakte hij de drie flessen droge Törley open; Mari opende het raam en de pantserdeur om - zoals ze het uitdrukte - 'het nieuwe jaar binnen te laten'.

Daarna gingen de meisjes naar de keuken en ze dienden de linzensoep met casselerrib op. Wat het drinken betreft: na de champagne dronken ze wijn en daarna weer cognac, maar niemand werd dronken. Mari ging naar de slaapkamer met de halfnaakte vrouw en de jongen bleef alleen met het meisje met wie hij cognac was gaan halen. Ook zij kleedden zich uit en ze bedreven de liefde op de met oranje fluweel overtrokken divan, wat toch wel comfortabeler was dan op de besneeuwde grafzerk.

's Morgens om een uur of negen gingen de dames weg. De jongen haalde de overgebleven wijn, twee à drie liter, te voorschijn en werkte één van de flessen cognac weg. Ook dronk hij met Mari nog een paar glazen; ze aten het restant linzensoep op en daarna gingen ze slapen.

Csilla was nog altijd niet terug in de kamer, waar de zuster met onveranderde argwaan de jongen zat op te nemen, alsof ze zijn gedachten geraden had.

'Waar moet ik eigenlijk met haar over praten?'

Verward keek hij de kamer rond. Onder het raam, vlak hij de muur, ontdekte hij een dikke kakkerlak van minstens vijftien centimeter lang. Hij stond op, liep naar de boekenplank en pakte er op goed geluk een boek af, de verzamelde gedichten van Blake. De zuster had de kakkerlak bij de muur ook ontdekt, ze sperde haar ogen wijd open en sloeg haar hand voor de mond. Dit is dè gelegenheid om een goede beurt te maken, dacht de jongen. Hij liep met de Blake-bundel op de kakkerlak af, hief het boek hoog op en sloeg ermee op het beest. De kakkerlak bleek echter bijzonder taai, want na de klap kroop hij rustig verder langs de muur, alsof hij slechts zachtjes aangeraakt was. De jongen verloor zijn geduld en sloeg een tweede en derde keer met de Blake-bundel. Godverdomme, rotbeest, siste hij met toegeknepen ogen en hij sloeg voor de vierde keer op de kakkerlak. Eindelijk bewoog de kakkerlak niet meer. De jongen opende het raam, dat op de binnenplaats uitkeek, pakte de zo te zien dode kakkerlak met twee vingers beet, gooide hem het raam uit en zette de Blake-bundel weer terug op de boekenplank. Csilla en de kleine jongen waren echter nog altijd niet binnengekomen.

'Er bestaat geen verdelgingsmiddel, waarmee je die beesten kunt uitroeien'

Op het gezicht van de zuster was voor het eerst iets als waardering te zien voor de jongen, die zo manhaftig de kakkerlak uit de weg had geruimd.

Mijn moeder kan zelfs uit het gefluit van merels niet wijs worden, zei de jongen en hij ging op de divan zitten. Ze staat vroeg op, om een uur of vijf, en omdat we in

Boeda wonen, in een huis met een tuin, is het eerste wat ze doet de deur open doen en naar buiten gaan om de rozen of de seringen te bekijken. Interessant hè, - hij keek met een ernstig gezicht naar de zuster - merels worden ook 's morgens heel vroeg wakker. Zoals mijn moeder heeft vastgesteld ‘zeggen ze steeds weer iets anders, de hemel mag weten wat’. Ik denk dat ze daarmee bedoelt, dat ze vandaag anders fluiten dan gisteren. Het verschil lijkt klein, maar wie in een huis met een tuin woont, kan de fijne nuances onderscheiden. Daarop maakte de zuster de opmerking, dat de moeder van de jongen kennelijk een bijzonder scherp en verfijnd gehoor had. Ze heeft conservatorium, zei de jongen, misschien is dat de verklaring. Hij stak een sigaret op. Wat doet die vrouw in vredesnaam in de keuken, vroeg hij zich af, terwijl hij de rook voor zich uitblies en als iemand die een nuttige bezigheid zoekt, spiedde hij het parket af, vooral het stuk vlak bij de muur, waar hij zoëven de kakkerlak ontdekt had.

De zuster zweeg vijandig, ze keek voor zich uit, naar haar schoenen, of ze wel schoon genoeg waren, of naar de boekenplank. De jongen pijnigde zijn hersens met de vraag, wat hij tegen haar moest zeggen; hij voelde het als zijn plicht de wel wat eenzijdige conversatie voort te zetten, omdat de zuster van Csilla eigenlijk alleen door ingehamerde wellevendheid - de jongen was tenslotte de gast van haar zuster - er toe gebracht werd af en toe met een halve zin aan de conversatie bij te dragen. Ze hadden het over het weer, over de voortdurende ‘prijswijzigingen’ bij kleding, vlees, huishuur, telefoon, gas en elektriciteit en over de jacht, beter gezegd over de jachtvergunningen, die tegen betaling van vreemde valuta werden verleend, wat natuurlijk niet een fundamentele verandering van de levensstandaard van de bevolking kon betekenen, maar in ieder geval een niet te onderschatten bron van inkomsten opleverde. De tijd verstreek en Csilla was nog steeds aan het koken in de keuken. De jongen begon van ellende moppen en verhalen te vertellen, die misschien wel echt gebeurd waren. Eén van die verhalen ging over een vrouw - toentertijd nog een meisje - die tijdens de laatste wereldoorlog zich terugtrok in de kelder van een hotel om veilig te zijn voor de bombardementen. Het hotel kreeg een voltreffer, bijna iedereen kwam om, zij was een van de vier of vijf overlevenden. Na de bombardementen keerde ze terug naar haar huis, dat volledig intact was gebleven, ze trok de gordijnen dicht en kwam veertig jaar lang haar huis niet meer uit. Het huis keek uit op een binnenplaats, dus de vrouw kon niet in de verleiding komen om het gordijn een klein stukje open te trekken, zodat ze door de kier af en toe de gebeurtenissen op straat zou kunnen gadeslaan, hoewel ze, zoals uit het vervolg zal blijken, niet de minste belangstelling aan de dag legde voor dat soort ‘gebeurtenissen’. Af en toe deed ze - misschien uit nieuwsgierigheid of misschien ook, omdat ze haar gedrag enigszins wilde aanpassen aan de gewoontes van de bewoners van het huis - enige stappen op de galerij. Na deze aarzelende pogingen

werd ze echter altijd onwel; ze werd duizelig en het doodszweet brak haar aan alle kanten uit en ze kwam pas weer tot rust, nadat ze in haar afgeschermde woning was teruggekeerd.

Ze ontwikkelde dus een heel eigen levensstijl, die het haar mogelijk maakte de deur niet uit te hoeven. Ze had sieraden en andere spullen, die gemakkelijk te gelde gemaakt konden worden - Perzische tapijten, zilverwerk, enz. - en die liet ze verkopen door haar vrienden en kennissen, met wie ze telefonisch onderhandelde. Daarna nam ze thuiswerk aan en verdiende op die manier thuis de kost. Later kocht ze een radio en daarna een televisie. Ze sloot zich niet af van de mensen, ze nodigde graag mensen bij zich uit, ze had vrienden.

Eén van haar vrienden, die haar hoe dan ook wilde helpen en die het net als de anderen niet normaal vond, dat de vrouw de afgeschermde kamer niet uit kwam, zocht een psychiater op en deelde de arts in enkele woorden de symptomen van de vrouw mee. Het geval, zei hij, vroeg zonder twijfel om een krachtig en langdurig medisch ingrijpen. Dit alles prikkelde de eerzucht van de arts; overigens had de vrouw zelf geen enkel bezwaar tegen een medische behandeling.

Natuurlijk duurde het lange tijd, voordat de dokter, na volhardend werken, kon bogen op een bemoedigend resultaat. Na veertig jaar vrijwillig huisarrest ging de vrouw de straat op, ze maakte een wandeling en keek rond. Haar vrienden en kennissen - en ook de dokter - overlaadden haar met vragen: ‘Wat vond je van de wereld buiten? Wat voelde je eigenlijk, toen je je eerste wandeling maakte?’ De vrouw dacht even na als iemand, die het juiste woord zoekt. Daarna klaarde haar gezicht op, kennelijk had ze het juiste woord gevonden. - *Het stinkt* - zei ze.

Men moet dus nooit de moed verliezen, verklaarde de zuster, nadat ze het verhaal van de jongen aangehoord had. Die vrouw was *ziek*, zei de jongen, als om zich te verdedigen tegen half uitgesproken beschuldigingen. Ik had dit aan Csilla moeten vertellen, dacht hij, en plotseling beving hem een gevoel van schaamte.

‘Zij zou het zeker begrepen hebben’

Csilla kwam de kamer in. Komen jullie eten, zei ze, kijkend naar haar zuster. De jongen had geen honger, maar hij ging naar de andere kamer om bij Csilla te kunnen zijn; hij hoopte, dat hij een afspraak met haar kon maken. Ook al slaagde hij er nu niet in van die zuster af te komen en ging ze niet een-twee-drie weg uit de woning, ze zou toch in ieder geval wel eens naar het toilet of de badkamer gaan en dan zou hij een paar woorden met Csilla kunnen wisselen over wat nog komen ging.

Hij nam dus de uitnodiging om te blijven eten aan. Csilla had reuzel met uien en paprika klaargemaakt. Er was geen tafelzuur bij het eten en ook geen wijn of bier. Ze gingen aan tafel. Zo te zien had het kind al gegeten, want het lag vast te slapen in zijn bedje. De jongen was bang voor de zuster en durfde niet te vragen of hij iets te drinken mocht halen; hij riskeerde liever geen terechtwijzing, zo bang was hij voor drankzuchtig te worden aangezien. Het was best mogelijk, dacht hij, dat juist een of twee glazen wijn de duidelijke antipathie van de zuster jegens hem zouden doen verdwijnen; heimelijk hoopte hij, dat Csilla hem wijn zou aanbieden; dan zou hij nog wat bij kunnen gaan halen.

Na het eten haalde Csilla een dik fotoalbum met koperen sloten uit de kast. Ze gingen op de divan zitten en begonnen de foto's te bekijken. De jongen had het gevoel,

dat de antipathie van de zuster zich nu niet alleen meer tegen hem richtte, maar omsloeg in een keiharde veroordeling van Csilla, die veel dieper ging dan ergernis alleen, omdat zij de familie uitleverde aan een passant, alsof de familie P. ook maar enigszins uitgeleverd werd en er een smet op de familie geworpen werd door het feit, dat een vreemde in het fotoalbum kon bladeren. De jongen betrapte zichzelf erop, terwijl hij snakte naar een flink glas wijn met sodawater na het vette eten, dat hoe men het ook wendde of keerde, de zuster wat betreft dat fotoalbum enigszins gelijk had. Dat een vrouw in een bioscoop iemand leert kennen en toelaat, dat haar hand gestreeld en gemasseerd wordt, dat is één ding, maar de intieme, kleine geheimen van de familie, die zijn toch wel van een heel andere orde. Hij had met die kleine geheimen in ieder geval niets te maken; Csilla had kennelijk zonder het zelf te willen met haar daad een situatie geschapen, waarin het net leek, alsof ze haar zuster duidelijk wilde maken, dat haar verhouding met hem van dien aard was, dat bijvoorbeeld het laten zien van het fotoalbum een volkomen logische en natuurlijke zaak was. Csilla gedraagt zich beslist vreemd, dacht de jongen, het is alsof ze om de een of andere reden de gebeurtenissen wil verhaasten. Misschien is ze alleen en heeft ze nooit een vaste vriend gehad. Ze is vast en zeker gescheiden en een beetje uitgehongerd, en kan of wil op haar werk niet met mannen in contact komen.

Het bekijken van het album duurde meer dan drie à vier uur en Csilla scheen de gedwongen sfeer niet op te merken. Er gingen lange minuten voorbij, waarin niemand ook maar een kik gaf; ze bekeken de foto's: de jongen had het gevoel dat het dikke album eenvoudig onuitputtelijk was. Csilla gaf bij alle foto's uitvoerige toelichtingen, die de jongen vrijwel onmiddellijk volledig vergat. Het enige, wat tot hem doordrong was, dat de familie P. niet in Boedapest woonde en dat van de drie kinderen Csilla degene was, die naar Boedapest was verhuisd. Enkele jaren geleden was ze getrouwd met een arts, van wie ze na korte tijd een kind had gekregen. In de weekends ging ze vaak naar huis, naar haar moeder, om ‘in schone, frisse lucht te zijn’. Haar vader was drie jaar geleden het slachtoffer geworden van een drijfjacht. Het lijk was, zoals gebruikelijk, gevild en opgezet en als trofee naar het vaderland van de jager vervoerd. De weduwe had een flinke som geld gekregen, omdat hun vader was neergeschoten; maar we moeten wel bekennen, zei Csilla, dat het verlies van vader de familie heel onaangenaam getroffen heeft. Niet zozeer vanwege het geld, dat we nu moeten missen - vader was een goed verdienende advocaat - maar zwaarder dan door het materiële verlies zijn we getroffen door het feit, dat er in de familie P. nu geen man meer is, die ‘de vrouwen in moeilijke uren stevig zouden kunnen omstrengelen, als een wijn-

rank een betonnen paal, en tegen wie ze zich zouden kunnen aanvleien.’

‘Succes is zonde’

De jongen proefde een soort kinderlijke trots uit Csilla's verhaal: tenslotte richten de buitenlandse jagers hun geweer niet op iedereen, en ze zetten niet iedereen op; ze maken heel zorgvuldig hun keus, omdat een jachtkaart peperduur is en slechts recht geeft op het neerschieten van twee volwassenen. Ja, op dat ogenblik kwam bij de jongen de gedachte op, dat succes zonde is, elke vorm van succes, en hij zag, dat de zuster Csilla's gevoel van trots met betrekking tot wat hun vader was overkomen, deelde. Hij had het gevoel, dat hij nu niet meer overdreven beleefd hoefde te zijn; het was alsof hij van die verplichting was ontheven en gerust kon vragen, of hij wat drank mocht gaan halen. Hij vroeg Csilla waar de dichtstbijzijnde tapperij was, daarna stond hij zonder antwoord af te wachten op van de divan. De dames namen het voorstel van de jongen graag aan. Het was vijf minuten lopen van het huis naar de tapperij. De jongen nam twee flessen Villányi riesling mee en een fles Hárslevelü voor de dames.

Ze hadden sodawater in huis en na de eerste twee glazen leunde de zuster achterover op de divan en ze begon te zingen.

> Twee musjes streken op een keer
> op een telegraafpaal neer.
> Ze zaten daar terneergeslagen,
> de één ging bij de ander klagen.
> De ene was zijn lief ontnomen,
> de ander wachtte, tot haar heer zou komen.
> Ze kropen heel dicht bij elkaar,
> Een arm, verliefd, klein mussenpaar.

Daarna begon Csilla ook te zingen en de jongen dacht: Men moet toegeven, dat ze een mooie stem heeft. Om ook iets te doen te hebben - hij kon niet zingen, want hij had een afschuwelijke stem, die pijn deed aan de oren - schonk hij wijn in de glazen van de dames en in zijn eigen glas. Hij had dit liedje trouwens nog nooit gehoord, het was zeker een heel oud liedje, dat misschien al sinds de overgrootouders of betovergrootouders in de familie P. gezongen werd. De jongen schonk dus wijn in en rookte, en in een onbewaakt ogenblik legde hij het fotoalbum met de koperen sloten van de divan op de kleine tafel. Ik had vier of vijf flessen wijn moeten meebrengen, dacht hij, Csilla en haar zuster weten van innemen. Er was nog geen uur voorbij, of de drie flessen waren leeg. De jongen drukte zijn peuk uit in de asbak en stond op. Hij verontschuldigde zich tegenover de dames, dat hij zo lang gebleven was, maar ‘zoals het spreekwoord zegt: gezelligheid kent geen tijd’; met een wat onhandige bewegingliep hij naar de zuster en kuste haar de hand. Die wilde met een krachtige beweging haar hand uit die van de jongen rukken, maar de jongen gaf geen krimp, hij hield de hand van de zuster stevig in de zijne en zo leek dit onschuldige, hoffelijke gebaar op een worsteling. Uiteindelijk slaagde hij erin de hand van de zuster naar zijn mond te brengen, terwijl hij opmerkte, dat hij hoopte niet voor het laatst het voorrecht te hebben gehad in haar aangename gezelschap te verkeren. Een zure glimlach was het antwoord, en enkele venijnige woorden, die erop neerkwamen,

dat ze ‘best wist, waar de jongeman en haar zuster haar heen wensten, maar ze hoefden niet lang te wachten, want ze ging de volgende dag naar huis, naar haar moeder.’

Csilla bracht de jongen naar de deur en hij vroeg, wanneer ze elkaar weer konden ontmoeten. Csilla antwoordde, dat het het eenvoudigste zou zijn, als hij bij haar kwam, wat haar betrof de volgende avond; haar zuster ging inderdaad naar huis, dus ze zouden rustig kunnen praten. Ze zei dit alles fluisterend, terwijl ze telkens achterom keek, alsof ze bang was, dat haar zuster haar woorden zou horen. Misschien staat ze wel te luisteren, dacht de jongen, en plotseling moest hij nodig plassen. Dat komt natuurlijk van de wijn, stelde hij vast, maar om de een of andere reden durfde hij Csilla niet te vragen, waar de WC was. De vrouw, van wie inmiddels gebleken was, dat ze geen houten hand had en ook niet doofstom was, glimlachte stralend naar hem als een verliefde vrouw, terwijl ze zei: ‘Welterusten dan en tot morgen!’ Verward stotterde hij iets als dat hij ‘natuurlijk kwam en niet had durven denken aan een zo grote gunst als de uitnodiging voor morgen’, ten slotte kuste hij Csilla de hand - met haar hoefde hij niet te worstelen - en daarna trok hij zachtjes de deur achter zich dicht. Ze hebben vast niet veel geld, dacht hij, ze hebben niet eens geld voor een fatsoenlijke pantserdeur, zoals Mari. De straten waren donker, uitgestorven en stil. Hij besloot lopend naar huis te gaan; Csilla woonde trouwens niet al te ver van hen vandaan. Op de een of andere manier was het prettiger aan Csilla te denken dan in haar gezelschap te verkeren. Hij had het gevoel, dat hij tot over zijn oren verliefd was op de vrouw, maar het was prettig te bedenken, dat hij haar pas over een dag zou terugzien. Dan zou de zuster er niet meer zijn, alleen de kleine jongen, en die werd door zijn moeder vroeg naar bed gebracht. Tewijl hij naar huis liep, voelde hij de opwinding van het avontuur en hij dacht er nauwelijks aan dat hij met de vrouw naar bed zou gaan.

Voordat hij naar huis ging, dronk hij nog twee glazen cognac in een espressobar. Hij was niet bang voor de jagers, het was verboden na zes uur 's avonds te jagen, maar toch had hij een .45-pistool, zo een met vrij kleine kogels, in de zak van zijn herteleren jasje. Het was vrij groot en krachtiger dan alles wat voot dat doel gemaakt was. Het was zijn heimelijke wens om beroepsjager te worden, maar nu kon hij aan niets anders denken dan aan dit niet-alledaagse avontuur en aan Csilla. Hij stak een sigaret op en piekerde er niet over, wat hij moest liegen, zoals bij Mari.

‘Moet ik alle schepen achter mij verbranden?’

Maar wat zou de Oude wel niet zeggen van dit alles. Hij probeerde te denken aan de zwarte humor van zijn vader. Het gebeurde vaak, dat die zich een hele tijd opsloot (in de WC) en dan te voorschijn kwam met de mededeling:

‘Mijn gat heeft me bedonderd’

Daar moest wel bij gezegd worden, dat de Oude niet alleen door zijn gat bedonderd werd, maar door vrijwel iedereen, met wie hij op de een of andere manier zakelijk in contact kwam. Hij was onder andere kunststoffensnijder geweest, stoker en medeëigenaar van een confectiebedrijfje, waar hij had meegewerkt aan de vervaardiging van redelijk betaalbare, maar afschuwelijk lelijke kunstbloemen. In alles wat hij deed was hij door zijn naïviteit een gemakkelijke prooi voor oplichters gebleken. De jongen beschouwde het als een heus wonder, dat ze 's winters hun vertrekken, drie kamers en een hal - zaal? -, konden verwarmen en dat ze elke dag te eten hadden. Interessant, dacht hij, toch hebben we het altijd veel beter gehad dan Csilla's familie, er was altijd kolbász, ham en kalfsvlees voor de zondag in de provisiekast, we konden kalfsgoelasj of gevuld kalfsvlees eten. De Oude had geheimzinnige bezigheden en hoewel hij in het zakenleven geen vorm van praktische zin bezat, hadden zijn vrouw en zijn zoon bijvoorbeeld wat vlees en brandstof voor de winter betrof nooit gebrek geleden. (Toen hij het niet meer kon redden, verkocht hij het zilvergoed, de Perzische tapijten, de gouden armbanden van zijn vrouw, de briljanten, de fototoestellen (die veel minder waard waren) en zijn oude, Zwitserse, gouden Patekhorloge, en zo waren er nog wel meer ‘succesvolle zaken’ van zijn vader te noemen).

Toen hij thuiskwam, sliepen zijn ouders al. In de keuken stond een flinke portie gevulde paprika in een geëmailleerde pan voor hem klaar en in de koelkast stonden twee flessen koud bier. Hij warmde het eten op, dronk ondertussen een fles bier en rookte een sigaret. Toen hij klaar was met eten, sloop hij op zijn tenen de kamer in; hij gooide zijn kleren op de leuning van de stoel, de .45-revolver verborg hij onder het kussen, de andere fles bier en een fles mineraalwater zette hij naast zijn bed - hij werd 's nachts vaak wakker en dan had hij dorst - en daarna probeerde hij voor zichzelf vast te stellen, wat de kennismaking met Csilla eigenlijk voor hem betekende, en hij dacht na over zijn rommelige leven. Het besluit om met Mari te trouwen was gevallen na drie dagen dronkenschap, in de badkuip - ze zaten samen in bad en naast het bad stond een fles landwijn, waaruit ze af en toe een slok namen om hun kater te verlichten; in die halfdronken toestand waren ze toen naar het gemeentehuis gegaan. Twee schoonmaaksters van de Wijkraad waren de getuigen geweest, en na afloop van de plechtigheid hadden ze die uitgenodigd met hen mee te gaan naar de dichtstbijzijnde kroeg. Het huwelijk veranderde niets aan hun relatie; de jongen sliep twee keer per week bij Mari, net als tevoren. De jongen liep kroegen en paarderennen af en bereidde zich en passant voor op het eindexamen, dat een absolute voorwaarde was om beroepsjager te kunnen worden. Natuurlijk had ook Mari haar vrienden, met wie ze meestal tegen betaling naar bed ging, duidelijker gezegd: ze was een hoer, zij het een eerste klas hoer en ze maakte de indruk op haar eigen manier verliefd te zijn op de jongen.

Hij kon niet slapen. Met de kroonkurk van de bierfles tekende hij bij het neonlicht dat door het raam naar binnen viel CSILLA op de muur. Natuurlijk zou hij de relatie met zijn vrouw ook in de toekomst aanhouden, dacht hij, hij zou twee keer per week bij haar slapen, zoals hij tot nu toe ook had gedaan. Wat Csilla betrof, hij zou wel zien, hoe de zaken zich ontwikkelden.

Hij sloot zijn ogen en probeerde eindelijk in te slapen. Half in slaap zag hij een schip, dat op zee in de richting van de haven voer. Zijn moeder stond aan de kant en wachtte, tot het schip zou aanleggen. Op het schip stonden mensen die al lang gestorven waren, onbeweeglijk, en onder hen was ook zijn grootmoeder, die al voor zijn geboorte gestorven was. Zijn moeder liep naar de waterkant: 'Ik kom! Ik kom!' 'Je kunt niet komen, mijn dochter,' klonk het antwoord na een hele tijd, 'jij hebt een opdracht en die moet je volbrengen, je moet je zoon opvoeden. Jij zult komen als de violieren bloeien, over korte tijd.' Zijn moeder begon te huilen en het schip en de zee verdwenen.

Daarna had de jongen een andere droom, die - naar men zei - in werkelijkheid zijn grootmoeder had gedroomd, maar zijn moeder vertelde hem altijd zo, alsof ze hem zelf gedroomd had.

Zijn grootmoeder zat in de trein en de trein stopte op een met bloemslingers versierd station. In de tuin van het station was een landkaart van ingeplante bloemen te zien, de kaart van Groot-Hongarije. Boven de kaart was een opschrift van gevlochten bloemen: NEE! NEE! NOOIT! Terwijl zijn grootmoeder daar voor de landkaart stond, verscheen haar de Heilige Maagd met een kroon op het hoofd, en zij bedekte de landkaart met haar lichtblauwe mantel. Ze zei: 'Vreest niet! Ik bescherm dit land!'

'Iedereen liegt zoveel als zijn stok lang is'

Ja, zei hij, hier is geen twijfel mogelijk, dit is de Heilige Maagd, en plotseling kreeg ze een spoelwaterluchtje. De blauwe mantel verdween en het met bloemen versierde station verdween ook; de Heilige Maagd stond in een onderbroek met lange pijpen, die haar dikke dijbenen vol spataderen half bedekte, op een met grind bedekt terrein, dat een speelplaats zou kunnen zijn, maar ook een stationsplein (waarop velen van de mensen die op de trein wachtten bij elkaar op schoot zaten, glimlachten en de jongen het uitzicht benamen). Het gezicht van de Heilige Maagd was daarentegen het gezicht van een jong meisje, de jongen zag slechts de omtrekken van het gezicht, het onderste gedeelte van de brede neus, evenals de dikke, half geopende lippen, die met bleke, oranje lippestift waren ingesmeerd; er waren twee witte, gezonde snijtanden zichtbaar, evenals de vage contouren van enkele ondertanden. De bovenlip was eveneens fel oranje geverfd en ging in een wat onopvallende lijn over in de onderlip; overigens zat de onderlip vol diepe, verticale kloven, als bij iemand, die droge of gesprongen lippen heeft. Verderop, op het grind, lag een beige kat te slapen, met zijn kop opzijgedraaid.

De Heilige Maagd lag nu in een luxe auto, naakt, met alleen een doorschijnend broekje aan en één zwarte laars. Een zwaar gouden kruis aan een ketting rustte tussen haar twee naakte borsten, ze had haar rechterbeen opgetrok-

ken, alsof ze sliep. Door het geopende portier boog een man met witte manchetten zich de auto in en hij trok de rits van de laars van de vrouw open. Het haar van de vrouw was blond en verward; van dichtbij was het blauwpaars, haar hoofd was opzij gezakt, als bij katten die buiten liggen te slapen.

Daarna stond de Heilige Maagd voor een dubbele spiegel, met ontbloot bovenlijf en een rijzweep in de hand. Ze droeg een nauwe, witte pantalon, die strak om haar lichaam sloot, en bruine laarzen. De sjaal, die ze om haar hals had geslagen, reikte tot haar geslachtsdeel. Op de achtergrond was een purperrood bed te zien, aan het hoofdeinde van het bed stond een ivoorkleurig nachtkastje met daarop een cilindervormige lamp met een lampekap. Alles was wit. Alleen op de tafel kon de toeschouwer twee rode rozen zien in een onyxvaas. De vrouw was van voren en van opzij te zien in de spiegel, die tot aan de grond reikte. Ze spreidde haar benen. Onbeweeglijk stond ze voor de twee spiegels. Nu zag de jongen een metalen bloemengieter met een gebroken handvat, midden in een plas water, daarna - hij wist zelf ook niet waarom - spuugde hij op de rozen. Ook al is het een droom, dacht hij, dit is toch wel een beetje te veel van de Maagd Maria.

Maar daar zag hij haar alweer; hij keek naar een jongeman met een ernstig gezicht: hij had blond haar met een scheiding in het midden, hij droeg een wit overhemd en een zwart vest van dure stof, zijn rechterhand stak hij in de blouse van een vrouw, de blouse van de vrouw gleed van haar rechterschouder en de jongeman liet zijn hand daar. Aan de linkerkant van de man, op een plank, stond een heel groot glas met daarin een oranje-witte vloeistof, waarin rode vlekken en strepen te zien waren; aan de rechterkant van de man stond een vaas, die een koud, blauw licht uitstraalde, met daarin enkele paars-wit-gele bloemen met donkere bladeren. Op de achtergrond was een park te zien; het was nacht in het park, de hal verlichtte de stammen van de dennebomen en het gazon.

De vrouw was in het zwart. Om haar hals droeg ze een snoer parels en haar gekruiste handen rustten op een onzichtbare tafel. De vrouw - het was toch de Heilige Maagd? - keek met uitdrukkingsloze ogen naar links, waar ze bijna een blik had kunnen werpen op haar eigen portret: een bleek, levenloos gezicht tegen een krijtwitte achtergrond, aan haar linkerhand droeg ze - aan de ringvinger - een smalle, gouden ring en een brede, zwarte riem met daarop iets als een horloge of een ander onherkenbaar sieraad.

Daarna werd het park weer zichtbaar, nu op de voorgrond, bij een volle maan, en ook de ruisende dennebomen en het gazon.

Daarna zag hij de Heilige Maagd op een grote, blauwe divan, dat is te zeggen, hij zag alleen haar dijen, haar zwarte kousen en de zwarte jarretelles en de stevige, zwarte laarzen; haar ene been hing slap langs de divan, als bij een dode.

In het volgende droombeeld was de Heilige Maagd niet angstaanjagend, door de paars-witte opengewerkte stof van haar kleding waren haar onbedekte borsten te zien, ze liep op blote voeten op het gazon voor een huis en ze spreidde haar armen uit, in haar rechterhand hield ze een met briljanten bestikte doek geklemd en om haar hals droeg ze een smalle, rode sjaal. Haar haar was in duisternis gehuld, ze sperde haar ogen en haar mond wijd open als iemand, die doodsbang is voor een nederlaag. Op de achtergrond was een kleine ruimte te zien, een spaarzaam verlicht trappehuis met een lage, smeedijzeren balustrade - waarvan men, als men zich daarover heen zou werpen hoogstens angina zou krijgen. Achter het ijzeren hek waren vierkante

ijsklonten te zien; ze leken op roodgloeiende staalblikken. Daarna bevond hij zich ineens in een smerige, naar urine stinkende WC, hij wilde zijn handen wassen, maar in het fonteintje vond hij alleen maar een half opengetrokken lucifersdoosje vol poep en op het lucifersdoosje zat een witte vleermuis met opgevouwen vleugels, onbeweeglijk.

De Heilige Maagd was onuitputtelijk in het verrichten van dit soort goede werken. Eerst zat ze in een badkuip, deze keer weer poedelnaakt, en ze legde haar armen op de rand van de verwarming, kennelijk met de bedoeling haar welgevormde achterwerk boven het zepige water te laten uitbollen. Ze keek ook achterom, als iemand die de dood verwacht, haar mond stond open en haar ogen vlamden onschuldig. Dit meisje was de Heilige Maagd in haar jonge haren, nu zat ze volkomen naakt op een mahoniehouten stoel, haar hoofd was zo kaal als een biljartbal, in haar kleine zwarte ogen stond duidelijk afkeuring te lezen en haar naakte borsten en haar over elkaar geslagen benen versterkten op de een of andere manier die afkeuring. Naast de stoel, die een eindje verderop stond, lag een dobbelsteen, die een koud licht uitstraalde en naast de dobbelsteen stonden speelautomaten, die eveneens een koud licht uitstraalden, op een vuile, oranje tafel.

In het laatste droombeeld had de Heilige Maagd de vorm aangenomen van de gevulde paprika, die de jongen die avond had gegeten: de jongen zag paprika's, tomatensaus, vlees en de van binnen witte pan, waarin zijn moeder dit gerecht altijd bereidde. Hij werd wakker: hij droomde, dat hij wakker werd. Hij pakte de .45-revolver onder zijn kussen vandaan, ging naar de keuken en schoot driemaal in zeg maar de belichaming van de Heilige Maagd, de pan met gevulde paprika, daarna trok hij de pan naar zich toe en at er uit; hij had de gevulde paprika als doel gekozen, omdat zijn moeder belabberd kookte. Daarna smeet hij de pan in een hoek van de keuken. De pan viel in stukken en de smerige keukenvloer en het fornuis kwamen onder de panscherven en natuurlijk ook onder de restanten van de gevulde paprika te zitten.

'Maar er ligt geen kattepis op de keukenvloer'

Het was alsof hij - tegen wil en dank - zijn moeder wilde verdedigen, ook al gaf hij nauwelijks iets om haar. Het is toch mijn moeder, dacht hij, en ook al maakt ze slecht schoon, beter gezegd laat ze het huis schoonmaken door de werkster, ik heb het recht niet stenen naar haar te werpen. Als mijn vader haar verdraagt, heb ik niets te zeggen. Tenslotte heeft ze mij ook opgevoed (dat zij daarvoor is uitgekozen, heb ik voornamelijk aan mijn vader te dan-

ken); maar dit is mijn land en dit is mijn moeder; ik zal ze zo moeten nemen als ze zijn. Ik kan ze niet veranderen, ook al heb ik dat als kind wel geprobeerd.

Daar komt een dikke missionaris
Wat zal die smaken als-ie gaar is

In zijn droom zat hij te drinken met de kennissen van zijn vrouw. Hij was halfdronken - niemand had hem ooit echt dronken gezien, hij wankelde zelfs niet - en zong vals en uit volle borst de Marseillaise. Er waren bij hem in de buurt drie kroegen: de stationsrestauratie en twee andere; ze leken in zoverre op elkaar, dat ze alle drie een muffe, ruwhouten vloer hadden en een terras met groene, gedeukte ijzeren tafeltjes; de kelners daar noemden de stamgasten bij de voornaam en de stamgasten noemde de kelners bij de voornaam. In één van die kroegen kon men visringen en aardappelpannekoeken krijgen; de jongen herinnerde zich, dat hij de zigeuners altijd een royale fooi gaf en dat ze dan na sluitingstijd op straat achter hem aanliepen en de Marseillaise speelden, of het volgende krijgslied:

It's a long way to Tipperary
It's a long way to go

Dit Engelse soldatenlied werd door een drinkmakker van hem gezongen; later stierf die drinkmakker, dronken: zijn moeder had hem rundergoelasj te eten gegeven en hij stikte in een stuk vlees.

‘Zo werd hij op vijfendertigjarige leeftijd gedood door de liefde’

Maar de acacia's bloeiden in die lentenachten! De zigeuners liepen op drie passen afstand achter de jongen en speelde de Marseillaise, maar aan die bloeiende acacia's bungelden opgehangen vrouwen en kinderen in de zachte nachtwind. F. was een voorstad van Boedapest en wilde op die manier de zwarte jagers opmerkzaam maken op dit gebied, dat als een voortreffelijk jachtterrein werd beschouwd. (De jagers plachten na het villen, looien, enz. van de buit aan Jan en alleman vorstelijke fooien uit te delen.)

Daarna droomde hij, dat hij een melkvergiftiging had, en twee smerige ziekenbroeders, zo dom als het achtereind van een koe, grepen zijn beide armen en duwden hem de ziekenauto in. Overigens had zijn moeder de ambulance laten komen. Daarna deed iemand gebrande suiker in een houten doos; het was een afgehakte mensenhand. Er brandde een kind en er was ook een taart. Naast de taart stonden tulpen te branden in een vaas van loodkristal. Aan de feestelijk gedekte tafel zat niemand, alleen hij, en hij voelde, dat hij haarkanker had.

Daarna was hij in een dorp, ergens aan de Donau; ze waren met vakantie in de wijngaard van een vriend van zijn vader, een arts. Hij was nog maar een kwajongen en herinnerde zich verder niets meer dan alleen de meisjes S., dochters van een graaf, die zijn brood verdiende met het graven van gaten voor elektriciteitspalen. (Maar zelfs in zijn droom wist hij, dat hij uitsluitend van horen zeggen van deze gebeurtenissen kon afweten; maar de twee meisjes waren heel reëel in zijn droom.)

En dan de Donau! De Donau! In de rivier dreven op barokke leunstoelen gelijkende stinkende olieblokken, langzaam en waardig; de zon bescheen hen zo, dat het net

leek, of ze vlinders met lichte, trillende vleugels geworden waren. God, jij smerige vuilnisbak, dacht de jongen, wat zou ik graag in je geloven. De koepel van de Basiliek in Esztergom ziet eruit als de kont van een wasvrouw - ik weet wel, er zijn ook mooiere kerken gebouwd -, maar je moet je wel realiseren, dat de bouwers en hun opdrachtgevers hun mooie plompe kerken misschien alleen maar voorzichzelf gebouwd hebben. Kijk eens aan! De mens bidt tot zichzelf, net zo goed als de dronkelap, die overal geweerd wordt, ook helemaal alleen zijn cognac en zijn wijn met spuitwater drinkt. Heer! waarom zouden we niet net zo'n legende schrijven als die van jou: dat drankzucht - dat zal iedereen met mij eens zijn - een ritueel is, een eenzaam gebed zonder woorden.

En dan dat laatste oordeel! Het oordeel! Je wilt rechter en aanklager zijn, je wilt over mensen oordelen die, zoals ik, zo zijn als ze zijn, slechts een voorwerp op de tafel van waarachter jij de voor je gesleepte hielenlikkers eeuwige zaligheid of verdoemenis oplegt. En zeg eens, met welk recht wens jij eigenlijk een oordeel te vellen, jij, die naar mijn beste weten nog geen biet gesneden hebt, en dat ook niet zult doen, ‘wij moeten in jouw plaats het werk doen’, maar veroordelen, he, dàt wil je wel! Jouw blote handen hebben niet gevoeld, hoe de stenen aan je huid vastvroren bij twintig graden vorst, jij hebt niet gewerkt in de sodawaterfabriek, jij hebt geen kisten van zestig kilo opgetild, jij hebt geen dynamietstaaf in handen gehad, waarmee we rotsen opbliezen in de steengroeve. Here God, jij zwarte geit, als er gerechtigheid is op deze wereld, waarom ben ik dan geen blanke jager; hebben anderen misschien meer verstand van het ontweien en opzetten van neergeschoten mensen?!

En wat gebeurt er met de alcoholisten, de onverbeterlijke dronkelappen, die, als ze geen geld hebben, de bontjas van hun vrouw tweedehands verkopen. En hoe beoordeel je het ‘bucolische’ gedrag van mijn vader met U. in de badkamer; er was daar ook een WC en tijdens de Kerstdagen liet één van hen de vis in de WC vallen en woedend probeerden ze de vis uit de WC-pot te halen.

‘Waar ben ik eigenlijk?’

Deze vraag stelde hij aan zichzelf, nadat hij midden in de nacht, om een uur of half drie, ontwaakt was uit zijn roes, maar hij kreeg geen antwoord. (Later, nadat hij tegen de hoofdpijn drie in de diepvriezer en in het onderste vak van de koelkast gekoelde flessen bier had geconsumeerd, kon hij zichzelf min of meer antwoord geven.)

Wat de alcohol betrof waren hem ook nog andere dingen bijgebleven, waaraan hij - als ze hem te binnen schoten - niet graag terugdacht, en hij sprak er nooit over, met niemand. Zo was hij eens na het consumeren van anderhalve liter pruimenpalinka naar een detoxificatiekliniek ge-

bracht, waar hij om half drie in de morgen wakker werd. Hij had een ondraaglijke dorst, maar in de ziekenzaal was geen wastafel en geen kraan. Voorzichtig, alsof hij een misdaad beging, klopte hij op de deur, waaraan geen deurknop zat en die van buitenaf zorgvuldig op slot gedraaid was. Na ruim een half uur werd de deur opengemaakt en de jongen vroeg de verpleger om een glas water. ‘Wat denk je wel, godverdomme!’ - antwoordde, of liever siste de verpleger en de jongen liep de zaal waar in, ging naar de WC, trok door en dronk uit de WC-pot.

Omstreeks half elf mochten de dronkaards weg uit de kliniek. Ze kregen hun kleren terug en de jongen bemerkte tot zijn niet geringe verbazing, dat hij nog maar een paar fillér in zijn portemonnee had, hoewel hij zich duidelijk herinnerde, dat hij ongeveer 300 forint had gehad.

In de ziekenzaal en in de gangen was men op de kennelijk gebruikelijke manier aan het werk. Sommige mensen werden in een traliebed gegooid, anderen kregen dwangbuizen aan en er waren er ook aan wie met traangas geleerd werd zich aan de regels van het huis te houden. De verplegers hadden gasmaskers op; de ogen van de jongen brandden en hij kreeg nauwelijks lucht, hij hapte naar adem, maar naar het scheen hoorde dit alles - net als het drinken uit de WC-pot - tot de behandelingsmethodes.

Hij kreeg alweer dorst, maar dit was dorst naar alcohol. Hij stapte op een goed geklede Fin af, die als toerist nog niet zo lang in Hongarije was, en vroeg hem in gebroken Engels, of hij hem niet een drankje wilde aanbieden. De Fin - een jongeman met een glad, onbewogen gezicht - dacht even na en antwoordde toen: - ‘Too simple’ - en keek een andere kant op. De jongen trok zijn trui uit en probeerde die ver beneden de waarde te verkopen. Uiteindelijk gaf een oude vrouw er 40 forint voor. (Overigens was het een trui van Schotse wol en hij was praktisch ongebruikt, hij was minstens 400 forint waard.)

Appelwijn was het goedkoopst en de jongen kocht er drie halve-literflessen van en in een kroeg dronk hij nog een glas van de allergoedkoopste wijn met spuitwater. Thuis was een fles 5-sterren Tokajer, maar hij kon er niet onderuit zijn moeder daar ook wat van aan te bieden. Daarna begon hij te telefoneren om aan cognac te komen, want hij wilde beslist niet gaan slapen zonder alcohol in huis. Hij wist uit ervaring, dat ontnuchteren alleen mogelijk is, als het geleidelijk gebeurt, zoals dronken worden ook heel geleidelijk gaat, als men tenminste geen palinka drinkt; bij palinka voelde hij zich het ene moment broodnuchter en een paar slokken later was hij ineens dronken.

Om op die detoxificatiekliniek terug te komen: van de verplegers daar waren er heel wat erger dronken dan degenen, die door een ziekenauto van de straat waren opgepikt en naar de kliniek waren gebracht. Het leek wel, of de verplegers met voorliefde gebruik maakten van dwangbuizen en traangas. Voor al deze diensten rekende de kliniek gepeperde prijzen, dokters zagen de patiënten al helemaal niet, slechts in heel zeldzame gevallen gingen die in hun dienstbetoon zo ver, dat ze de patiënt de hand drukten; maar de administratieafdeling van de kliniek liet de dronkaards en de halfbeschonkenen evenals degenen die door het ambulancepersoneel als zodanig bestempeld waren, zonder pardon die gepeperde prijs betalen - die voor een deel voor de tussenkomst van een arts in rekening gebracht werd.

Buiten zag hij een zwart-wit gevlekte straathond met een kippebek, die met visgaren of een ander soort sterk synthetisch garen was opgehangen aan een lindeboom.

Overigens had de dienstdoende arts van de detoxificatiekliniek enorme zakken op zijn witte jas laten naaien; kennelijk was hij van mening, dat hij recht had op een bepaald, niet onaanzienlijk bedrag aan fooien voor zijn werk. Terwijl de jongen naar huis liep, moest hij denken aan de manier waarop een van de broers uit het boek *De familie Golovjov* van Saltykóv-Sjtsjedrín zich van tijd tot tijd bedronk. (Hij wist niet helemaal zeker, of dat waaraan hij met zoveel plezier liep te denken inderdaad in dat boek voorkwam en in zijn herinnering waren de details van het verhaal ook vast en zeker veranderd.)

Die broer trok zich terug in een ver van het woonhuis gelegen badhuis, de maan bescheen een tafel en een stoel, de enige meubelstukken in de kamer. Op de tafel brandde een kaars en naast de kaars stonden volle flessen wodka, een bord met een komkommer erop en een kleiner bord met daarop zout en een mes. De man sneed een stuk van de komkommer af; de jongen herinnerde zich dat een komkommer in het Russisch ‘goertsjik’ genoemd wordt, de man doopte hem in het zout, schonk zichzelf een half glas wodka in, dronk het glas leeg, leunde met zijn ellebogen op de tafel en keek in de brandende kaars. Deze drinkceremonie herhaalde zich net zo lang tot de man onder de tafel gleed. (Verschrikkelijk, dacht de jongen, om zo *alleen* te drinken.)

Wat de jongen het meest verbijsterde was het idee, dat iemand geen drinkmakker nodig had, als hij dronk, dat hij *alleen* dronken werd, *elke keer weer alleen*, dat hij niet met iemand wilde praten, maar hij veronderstelde, dat dat niet was, omdat die persoon geen gedachten had, maar omdat hij die gedachten voor zichzelf wilde houden.

Hij draaide zich op zijn zij en betastte de .45-Colt onder zijn schouder. Plotseling schoot hem te binnen, als een gedicht dat er op school in gestampt is, wat hij van dit wapen wist.

‘Samuel Colt heeft het eerste pistool met een draaiend magazijn gemaakt: de revolver, waarop in 1835 patent werd verleend.

Zijn revolvers waren van voren geladen, net als de wapens, die naar het voorbeeld hiervan in het midden van de negentiende eeuw werden vervaardigd. Bij de revolvers van het Colt-type draait het magazijn bij het spannen van de haan.

Colt is de grondlegger van de genormaliseerde wapenindustrie.

Het is ook mogelijk de vuursnelheid van het schietwapen te vergroten door het aantal keren dat het wapen na het schieten herladen moet worden te verminderen. Bij de eerste Adams-revolver verschoven het magazijn en de haan gelijktijdig bij het overhalen van de trekker. Het overhalen van de trekker vereiste zo echter vrij veel kracht. Daarom werden in de latere Adams-Dean-revolvers (1853) trekker en haan losgekoppeld, dat wil zeggen dat het draaien van

het magazijn naar verkiezing òf door het overhalen van de trekker kon gebeuren, òf door het spannen van de haan, wat minder kracht vereiste.

“Colt is de grondlegger van de genormaliseerde wapenindustrie”

Het is ook mogelijk de vuursnelheid van het schietwapen te vergroten door het aantal keren dat het wapen na het schieten herladen moet worden te verminderen.’

I

‘Bloed zou moeten schuimen als tanden’

‘De mens is het enige wezen, bij wie het zijn eerder is dan het wezen, de essentie. Daaruit volgt, dat de mens zijn eigen wezen, zijn eigen levensvervulling zelf gestalte geeft, als hij een keus maakt uit de verschillende mogelijkheden, De mens is dat, wat hij van zichzelf maakt. De verplichting om te kiezen is echter ook benauwend, want de menselijke wil is onbeperkt vrij en wordt door niets bepaald, maar daaruit volgt ook, dat wij op het moment van de keuze volmaakt alleen zijn. We zijn onverbiddelijk alleen, de mens is veroordeeld tot vrijheid.’

Door het openstaande raam floot een dum-dum-kogel naar binnen en de hersens van Csilla's zuster spatten tegen de muur. ‘Godverdomme - dacht de jongen - ik zal dat meisje - die vrouw? - moeten helpen met schoonmaken.’ Ze maakten alles keurig schoon. Daarna gooide de jongen dat wat van de zuster was overgebleven op de met gele keramiektegels belegde binnenplaats; dan hadden de katten ook een goede dag.

‘LANDELIJKE BOND VAN KATHOLIEKE HUISVROUWEN’

Boedapest, 6 mei...

Demonstratie no. III

Vleespakketjes van drie soorten vlees: Ontdoe 1,5 kg kalfslappen van zwoerd en botten en sla ze plat tot dunne lappen, maar let erop, dat ze niet scheuren. Was het vlees. Beleg het met dunne plakjes spek en strooi er heel grof geraspte kaas op. Vouw het vlees in drie lagen dicht en prik het vast met tandenstokers. Haal het door de bloem, losgeklopt ei en broodkruim, en bak het in hete reuzel. Serveer de vleespakketjes met aardappelsalade en mayonaise.

Demonstratie no. VI

Pasteibakjes met hersenen: Maak de kalfshersenen schoon en smoor ze met peterseliewortel, peper en zout tot het een brijachtige massa is geworden. Roer er twee eieren en een lepel paneermeel door. Besmeer 6 à 7 cm hoge pasteibakjes met

vet en breek in het midden een ei. Bestrooi ze met geraspte kaas en zet ze zolang in de oven tot het eiwit gestold is. Serveer ze op sla of met sla apart erbij.

'De kleine koolprins is geboren'

Ze zetten de radio aan; de kleine jongen sliep al.

- Waarom juist mijn arme zuster... - zei Csilla, terwijl ze huilend haar hoofd op de schouder van de jongen legde.

- Ze hebben zich kennelijk vergist - antwoordde de jongen. - Maar ze hadden jou en mij ook kunnen neerschieten, als het is gebeurd, kun je hoe dan ook niet achteraf toegeven, dat ze zich vergist hebben - op de radio klonk dansmuziek.

- En hoe gaat dat opzetten? - vroeg Csilla, die alweer wat gekalmeerd was. De jongen zette een piepkleine taperecorder aan, die hij altijd bij zich droeg.

II

'Het prepareren van een mens'

We nemen de wetenschappelijke maten, dat wil zeggen de lengte van het lichaam, van het staartstuk, van de voetzolen en van de oren. De wetenschappelijke maten zonder meer zijn niet voldoende voor het monteren en daarom worden er nog meer maten genomen, we nemen bijvoorbeeld ook drie omtreksmaten van de hals en drie omtreksmaten van de romp. Het monteren is niets anders dan... Er zijn twee manieren van prepareren, ten eerste is daar het maken van een gevulde balg, wat voor wetenschappelijke doeleinden wordt toegepast, dus de mens staat met gestrekte benen, het ene been vóór en het andere been achter. Dit wordt gebruikt voor wetenschappelijk onderzoek, dus voor het onderzoeken van de huid en andere zaken. Bij het opzetten door monteren krijgt men echter een natuurgetrouwe opstelling en een natuurgetrouwe opstopping. We nemen zowel van de romp als van de ledematen drie maten en we nemen ook telkens drie maten van de bovenarm, de onderarm en de handwortelbeentjes, in alle gevallen omtreksmaten. Bij mensen is het gezicht een tamelijk karakteristiek onderdeel en daarom is het aan te bevelen een dodenmasker te maken. Het maken van een dodenmasker gaat als volgt: we leggen de mens op zijn rug en zetten het gezicht met blokken of met andere voorwerpen, het geeft niet wat... het gaat er in ieder geval om dat we het gezicht vastzetten, zodat het niet opzij kan vallen en ook niet naar voren, dus dat het in onbeweeglijke toestand blijft liggen. We besmeren het gezicht met zeepsop. De bedoeling daarvan is, dat de haren later niet aan het gips, dat erop gegoten wordt, we maken dus een negatief, dat de haren niet aan het gips blijven vastzitten. Later hebben we dat namelijk nodig. Nadat de mens zo is ingesmeerd, laten we hem een paar minuten liggen om het zeepsop te laten drogen en we maken ondertussen een gipspapje, ongeveer zo dik als room, en dat gieten we heel langzaam op het gezicht. Zo krijgen we een negatief. Dit negatief trekken we van het gezicht en we laten het drogen, ik kom daar later, als we het nodig hebben, nog uitvoerig op terug. Dat insmeren met zeepsop is niet alleen nodig vanwege het haar, maar van één kant ook vanwege de huid, dat namelijk de epidermis, dus de bovenste laag van de huid, niet blijft plakken aan het gipsnegatief. We hebben nu de gipskap van het gezicht genomen, we noemen dit een ne-

gatief, en later gaan we dit gebruiken bij het modelleren, als hulpstuk. Het volgieten van dit negatief gaat als volgt: we laten het negatief drogen, en bedekken ook dat met een zeepsoplaagje, dit moet drogen, en daarna gieten we er gips in, dat ook hier zo dik als room moet zijn. Dit negatief halen we, als het gips dat erin gegoten is hard geworden is, dit negatief halen we met behulp van een beitel of een hamer eraf en dan hebben we het positief. En dit positief, men vergisse zich niet, daar mag nooit de huid over getrokken worden, ik vertel later wel, hoe dat overtrekken moet, en de reden waarom dat niet mag is, dat dit positief een afgietsel is van het gezicht met huid en haar. De huid moet altijd over een anatomisch kunstlichaam getrokken worden en de huid geeft dan dat extra, dat we ook nu op het dodenmasker zien, dus het volledige... Vervolgens, als de maten genomen zijn...

- Wat versta je onder een anatomisch kunstlichaam?

Onder een anatomisch kunstlichaam versta ik, dat... als je het boek van K. open doet, daar zie je het anatomisch lichaam van een mens, dus zonder huid... je laat de huid weg en dan zijn de spieren precies te zien. Vervolgens gaat het villen van de mens als volgt: aan de binnenkant van de ledematen, dus deze binnenkant is hier in het algemeen door het aderstelsel... als gevolg van de ontwikkeling van de romp zelf zo gevormd, dat het aderstelsel altijd aan de binnenkant zit, dus aan de beschermde zijde, aan deze binnenkant nu maken we met een mes een snee van de handpalm tot het midden van de romp, bij ledematen bij allebei de ledematen, en dat geldt ook voor het staartstuk, maar dat is nu niet van belang, en daarna snijden we de romp over de hele lengte open ongeveer tot dit bot en nu gaan we, wanneer het om een mens gaat, zo verder, dat de schedel, dus het gedeelte bij de slaap, of het gedeelte tussen de beide oren wordt opengesneden, zo, in een kruis. Nu begint het afvillen van de huid, dat kan met een eenvoudig mes gebeuren, of met een ander voorwerp, als het maar een scherpe rand heeft, en dat villen, dat gaat tot hier... wil je het goed doen, dan moet je zo villen... dus weinig spieren en weinig vlees, het best is dat bijvoorbeeld in een slagerij te zien, als je daar eens gaat kijken, zie je, dat slagers heel schoon villen, er mag dus geen vlees aan de huid blijven zitten, want ze hebben er belang bij het vlees te verkopen, kortom, we hebben nu de huid van de mens afgevild, dus hier, waar we een snee gemaakt hebben, maken we hem open en dit villen we af, ook de vingers stropen we af en in dit geval, als het niet lukt de vingers af te stropen, maken we ook nog een snee aan de binnenkant van de vingers, hier bijvoorbeeld.

Dat was dus het afnemen van de huid. Dat ziet er dus uit, alsof je een handschoen krijgt. Je krijgt alleen maar de huid. De botten zitten er niet in en de spieren ook niet, in de vaktaal noemen we dat afstropen. De huid zit dus als een handschoen, je hebt nu de huid en er zitten geen botten of spieren in. Wel, nu gaan we deze huid bij wijze van conservering zouten, dat is op zich al een verlooiing, dat zouten, want daarmee halen we alle waterige bestanddelen uit de huid. De huid moet vochtvrij gemaakt worden, omdat voorkomen moet worden, dat de huid gaat rotten, dat rotten betekent, dat de ontbindingsprocessen in werking treden en daardoor laat de epidermis, de bovenste laag dus, los, wat bij een mens betekent, dat ook het haar uitvalt, dus hij wordt waardeloos voor het prepareren, als dit gebeurt, dus de huid wordt rijp voor de vuilnisbak, dus van nul en generlei waarde. Dit proces verloopt vervolgens langs twee verschillende lijnen, enerzijds het looien van de huid, anderzijds het koken van het skelet. Het koken van het skelet: we doen het skelet in een gewone pan, we koken

het en dan laat het vlees los. Daarna zetten we het skelet in de juiste stand. In het algemeen moet het zo gekookt worden, dat het niet uit elkaar valt, let er dus op, dat het niet te lang kookt, je hebt vast wel eens overgare kippesoep gegeten, die was taai, dus je kunt wel ongeveer aanvoelen, wanneer het goed is, we schrapen hier en daar wat met een mes en dan hebben we dus een skelet. Dat skelet zetten we, uitgaande van een foto, we kiezen dus uit, wat voor de mens de meest karakteristieke beweging is, als hij op twee benen staat, zoals ik al eerder op de foto heb laten zien, dus in die houding zetten we het skelet. Langs de botten spannen we draden, zodat de boel niet in elkaar zakt, dus we stabiliseren deze beweging en we modelleren daarnaar van klei het anatomische kunstlichaam, dus het skelet bepaalt de vaste punten, dat dit de arm is en dat de elleboog, en dat de pols tot hier loopt en daar het bot is, we slaan dus een anatomische atlas open, of als we onmiddellijk na het villen een tekening van het lichaam hebben gemaakt, hetgeen inhoudt, dat we de gevilde mens op een stuk papier leggen en de omtrek tekenen en daarna dit aanvullen met een tekening van de spieren, eerst kunnen we alleen maar de de contouren tekenen, maar daarna leggen we het lichaam opzij en tekenen de botten, zoals ik zojuist heb laten zien, dus de aanhechtingen van de spieren. We boetseren dit later met klei op het skelet. Bij het gezicht is het heel belangrijk, dat de monddelen, de ogen en de neusgaten, dat die heel karakteristiek zijn, dus ik pak het positief van het dodenmasker weer, waarover ik al eerder gesproken heb en dat is voor mij een hulpmiddel om te bepalen, hoe de neus van die mens moet zijn, enz., enz. Daarna proberen we met behulp van het masker ook een anatomisch hoofd te modelleren, maar hier weten we maten van, hoe breed bijvoorbeeld de mond van het anatomisch kunstlichaam is, en hoe breed de neusgaten zijn, die maten weten we allemaal van dat masker, en we modelleren zo, dat alles precies overeenstemt. Dit kunstlichaam, daar maken we een afgietsel van, net als een beeldhouwer, dus we maken er een negatief van, ook van gips. Dit verdelen we in verschillende stukken, de scheidslijnen komen in grote trekken overeen met de snijlijnen bij het villen. We hebben nu dus van het anatomische kunstlichaam een negatief gemaakt en dit negatief gaan we cacheren, dat betekent, dat we het negatief van binnen mooi glad beleggen met in lijm en gips gedrenkte linnen lappen en als dat hard geworden is, dan voegen we die positieven samen en krijgen dan dus een positief dat lijkt op dat wat we uit klei gemodelleerd hebben; we hebben dus een positief van gips, als we het uit het negatief genomen hebben, maar dat positief is dan wel leeg, dus het voornaamste is, dat dat preparaat licht is. Je kunt het gemakkelijk *vervoeren*, na een tentoonstelling, dus een mens pakt bijvoorbeeld zomaar een eland op en

Het prepareren van de mens, illustratie: Marcel Leuning, STILL

loopt er mee weg, dus het is een van binnen lege... zoiets als een bronzen beeld en van binnen...

Dat is dus de ene manier waarop men kan opzetten. Dit is de meest gebruikelijke, de klassieke methode. Dus deze vorm is van binnen leeg. Wel, dit kunstlichaam, dat gaan we nu waterdicht maken met een of andere waterafstotende verf, gips is namelijk al een beetje verouderd materiaal, dus we zouden dit kunstlichaam eigenlijk van elke soort kunststof kunnen maken, maar hier, in dit geval hebben we het van gips gemaakt, dus dit moeten we waterdicht maken, zodat het gipsen kunstlichaam niet gevoelig is voor het weer en voor de waterdamp in de kamer, dus dat het geen vocht opneemt. Dus we maken het kunstlichaam waterdicht; de andere lijn, die we even hebben laten rusten, dat is de bewerking van de huid. De bewerking van de huid: we hebben dus de huid eerst ingewreven met zout en we hebben de waterige bestanddelen geliquideerd en onder invloed van het zout beginnen de eiwitten zich ook al af te scheiden, en nu doen we hem in een beitsvloeistof, en in een looivloeistof, in die looivloeistof zitten zout, zwavelzuur, azijnzuur en mierezuur in verschillende percentages en ook dit alles heeft tot doel de aan bederf onderhevige organische stoffen gedeeltelijk af te scheiden oftewel te extraheren uit de huid. We doen de huid van de mens dus in die looivloeistof, en na enige tijd kan men al zien, dat die organische stoffen zich afscheiden: je pakt de huid en dan is de structuur van de huid al veranderd, hij is niet meer zo glibberig, als je hem uit de vloeistof haalt, na een tijdje begint hij te drogen, en hij begint ook wit te worden, dus de binnenkant van de huid, die geeft tot op zekere hoogte aan, of de looiing goed is. Daarmee is de looiing klaar. Daarna moet de huid in water met een wasmiddel, het geeft niet wat, gewassen worden, het kan ook in benzine, het gaat er maar om, dat ik ook de aanwezige vetten nog niet geëxtraheerd heb en dat de organische stoffen verwijderd worden, want anders wordt het preparaat later aangetast door museumkevers of spekkevers, die knagen de huid stuk. Als je dat niet hebt gedaan, dus als je de organische stoffen niet hebt geëxtraheerd, dan is al je werk voor niets geweest. Dan wordt hij toch nog aangetast door de tand des tijds, dat wil zeggen door ongedierte. De huid wordt gelooid, daarna wassen we de huid uit en dan laten we de gewassen huid drogen. Dat drogen houdt in, dat de huid niet meer mag druipen, tegenwoordig wordt hij wel gecentrifugeerd, als een kledingstuk, dat is ook mogelijk, en na een dag moet die huid dan op het anatomische gipsmodel geplakt worden, waar ik zojuist over gesproken heb. Op de plaatsen waar de huid opengesneden is, naaien we hem dicht met naald en draad. Ik heb nog niet verteld dat, wanneer we bezig zijn de mens te modelleren, op de plaats van het oog, dus op de schedel, een glazen oog moet worden aangebracht. Dat is werk voor een glastechnicus, daar kan men soms glazen ogen bestellen. Eigenlijk is het werk nu klaar.

Het insnijden van de huid aan de buikzijde betekent niet, dat ook de buikwand wordt opengesneden (alleen de huid wordt verwijderd). Eerst geschiedt het villen en daarna het ontweien - darmen, hart, lever, milt, nieren, longen, maag, geslachtsorganen, die later bij het samenstellen van het anatomische kunstlichaam ook kunnen worden gemodelleerd.

Maar er is een jongetje - jawel! -, dat vier en een halve meter lang is en ik heb ook giftanden zien uitsteken in zijn gezicht en hij kan touwtjespringen met een cobra. In zo'n geval is natuurlijk extra voorzichtigheid geboden. En er is ook een vijfjarig

meisje, dat 's morgens tegen haar moeder zegt: ‘Ik heb gedroomd, dat een olifant mijn naam stal.’ ‘Ik heb gedroomd, dat een bloem mijn hand pakte, en hij verwelkte.’

III

Het preparaat in de woning hele schedels

Verzamelingen van geprepareerde menselijke schedels treft men veelvuldig aan in musea en op tentoonstellingen, maar als ornament werden ze tot nog toe zelden gebruikt; pas de laatste tijd begint dat in de mode te komen. De schedels van roofdieren, herten en andere geweidragende dieren worden, aan de wand of in een vitrine, al heel lang gebruikt ter verfraaiing van het interieur. Maar ook de schedels van wilde zwijnen, dassen, vossen, kleine roofdieren en gieren zijn fraaie trofeeën. Na de gebruikelijke bewerking wordt de half openstaande kinnebak met de slaapbeenderen verbonden en wel zo, dat de boven- en ondertanden elkaar niet raken. Daarna wordt de schedel op een houten plaat bevestigd en op een postament geplaatst. De vorm van het postament wordt aangepast aan de vorm van de schedel. Het kan van verschillende soorten hout gemaakt worden. Meestal wordt hiervoor een uit een houtblok gesneden schijf gebruikt. (Die is onder andere te koop in winkels voor jachtbenodigdheden). Het postament moet passen bij het karakter van de kamer en de stijl van het meubilair; het wordt donker gebeitst, zodat de witte schedel er beter op uitkomt; de afmetingen worden aangepast aan de grootte van de schedel. Een donker postament past echter niet bij lichte, gelakte meubels.

Maak een uit denne-, beuke-, berke- of eikehout gesneden schijf vrij van ongedierte en snijd hem bij naar de vorm van de schedel. Het postament moet een beetje schuin toelopen (10-20°). Als we het postament horizontaal neerzetten, moet het een beetje schuin toelopen (10-20°), zodat, als we het aan de muur hangen, het met de muur een hoek van ongeveer 20 à 30 graden vormt. Van planken zijn eenvoudige, maar heel aardige postamenten te maken. Bij de keuze van het materiaal dient men er op te letten, dat de vorm en de grootte van de jaarringen en de kwasten afgestemd zijn op de vorm en de grootte van het preparaat. Gebruik geen postamenten, die gedeeltelijk uit een houtblok en gedeeltelijk uit een plank gesneden zijn en ook geen postamenten, die gedeeltelijk wel en gedeeltelijk niet bewerkt zijn. De postamenten kunnen vierkant, rond of driekoekig zijn; ze moeten passen bij de stijl van de kamer. Ze mogen de harmonie niet verstoren. In moderne kamers of in clubs kunnen ook trofeeën of hele schedels zonder postament, alleen vastgezet op een glasplaat, aan de wand

gehangen worden. Het opschrift moet altijd kort zijn, beter is nooit te schrijven op schedels.

Plaats schedels, die op horizontale platen gemonteerd zijn, op meubels van 80-140 cm hoog of op planken, en hang schedels aan de muur op een hoogte van 150-190 cm. Omdat de katten de neergeschoten zuster hadden opgevreten, gebeurde tussen Csilla en de jongen ‘alles’. Nog voor de gemeenschap zei Csilla iets in de trant van: ‘Nee! Nee! Je maakt de slapende leeuw in mij wakker.’

De jongen had zich ontwakende leeuwen anders voorgesteld en hij wilde in geen geval met ze naar bed - gesteld dat ze zo waren. Hij hield van vrouwen, niet van leeuwen. Ze dronken nog wat; de jongen lag naakt te snurken op het bed. Toen de vrouw als een leerling-schilder eerst zwartwit tekeningen en daarna gekleurde pastelportretten begon te maken van zijn lichaam, sprong hij op van de divan en met een geweldige stomp in haar maagkuil doodde hij Csilla. ‘Ze wilde mij verkopen aan de negers.’ Dat was niet onmogelijk, immers, Csilla zou een flink bedrag gekregen hebben, als ze de tekeningen en de verblijfplaats van de jongen aan blanke jagers zou hebben doorgegeven. De jongen verbrandde alle tekeningen, één voor één, en de as spoelde hij door de WC. Daarna liep hij naar buiten, de straat op en daar boorde een karabijnskogel zich in zijn nek - precies in het achterhoofdsgat.

Het kind huilde of lachte in zijn slaap. Ratten liepen over zijn bed en ook over hem heen, daarna beet een rat hem, precies op de plaats, waar hij het altijd het koudst had, bij zijn onbedekte nieren.

(Vertaling: Ineke Molenkamp-Wiltink)

Henry Kammer
Een Zevenburgse auteur: András Sütö

Geografisch gezien behoort Zevenburgen of Transsylvanië tot het bekken van de Karpaten, door welk gebergte het in het noorden, oosten en gedeeltelijk in het zuiden wordt begrensd. Naar schatting wonen er thans zo'n twee miljoen Hongaren en vijf miljoen Roemenen in dit gebied, dat bijna even groot is als Portugal en het gehele westelijke deel van Roemenië beslaat.

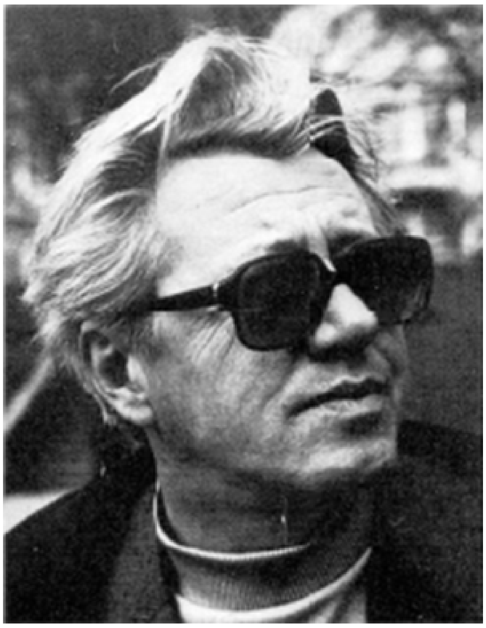
Hoewel de Hongaren van Zevenburgen, met inbegrip van de Séklers (Hong. székelyek), een bergvolk van ca. een half miljoen mensen in het zuidoosten van Zevenburgen, een andere geschiedenis hebben doorgemaakt dan de overige Hongaren, vooral in de zestiende en zeventiende eeuw, toen Hongarije door de Turken was bezet en Zevenburgen erin slaagde een semi-onafhankelijk vorstendom te worden, kunnen zij tot de Eerste Wereldoorlog toch niet worden beschouwd als een afzonderlijk volk met een geheel eigen identiteit en literatuur. Pas na het tot stand komen van het verdrag van Trianon in 1920, waarbij Zevenburgen aan Roemenië werd toegevoegd, ging de Zevenburgse Hongaarse literatuur een zelfstandig leven leiden, hetgeen nog bevorderd werd doordat in 1920 de grens met Hongarije definitief werd gesloten en het ten gevolge van de angst van de Roemenen voor het Hongaarse irredentisme moeilijk werd contacten te onderhouden met dit land. Na de Tweede Wereldoorlog vond ook in Roemenië een grote omwenteling plaats en werd het land communistisch, hetgeen uiteraard belangrijke gevolgen had voor de literatuur. Omdat de betrekkingen met Hongarije niet of nauwelijks verbeterden, bleef de Zevenburgse literatuur haar eigen weg gaan.

Het door mij vertaalde romanfragment is een hoofdstuk uit *Anyám könnyü álmot îgér* (*Moeder belooft mij een geruste slaap*, 1970) van de auteur András Sütö. Sütö werd in 1927 geboren in het dorp Pusztakamarás/Cámárasu in het hart van Zevenburgen. Toen hij het levenslicht zag, behoorde het dorp reeds zeven jaar tot Roemenië (in feite zelfs iets langer, want de Roemeense legers hadden Zevenburgen reeds kort na de Eerste Wereldoorlog, in 1919, bezet). Sütö stamt uit een arm boerengezin, maar zijn ouders hebben zich alle moeite getroost hun zoon een zo goed mogelijke opvoeding en opleiding te (laten) geven. Ook van de in het dorp wonende adellijke familie Kemény ontving de jongen veel steun in de vorm van kleding en studiegeld. Sütö volgde zijn middelbare schoolopleiding aan het protestantse Bethlen College te Nagyenyed/Aiud. Toen hij nog meer nauwelijks in de vijfde klas van het gymnasium zat, werd hij als ‘begaafd volkskind’ ontdekt en door de literator Edgár Balogh meegenomen naar Kolozsvár, waar hij redacteur werd van het blad Világosság (Licht). Vanaf dat ogenblik ging het snel bergopwaarts met de literaire carrière van het jeugdige talent en werd hij achtereenvolgens redacteur van de bladen Falvak dolgozó Népe (Het werkende volk van de dorpen, Boekarest), Igaz Szó (Waar Woord, Marosvásárhely/Tîrgu-Mures) en j

let (Nieuw Leven, Marosvásárhely). In 1948 verscheen zijn eerste novelle in het blad Utunk (Onze Weg). Naast verhalen ging Süt ook toneelstukken schrijven. Hij was aanvankelijk een geestdriftig aanhanger van de communistische beweging en juichte de enorme veranderingen die land en maatschappij ondergingen, van harte toe. Met vreugde begroette hij de landhervormingen en de invoering van het

‘socialisme’ op alle mogelijke gebieden. Twee gebeurtenissen echter zouden zijn geloof in het communisme ernstig schokken:

• in de stalinistische tijd werden zijn straatarme ouders in het hartje van de winter als ‘koelakken’ uit hun huis gezet. Het kostte Sütö heel wat moeite en tijd om te bereiken dat zijn ouders het huisje terugkregen.



András Sütö

• in het najaar van 1956 brak de Hongaarse opstand uit. De Roemeense autoriteiten vreesden dat de idealen van de opstand wortel hadden geschoten bij de twee miljoen zielen tellende Hongaarse minderheid in Zevenburgen en

reageerden met massale arrestaties, deportaties en veroordelingen. In de volgende jaren gingen zij pogingen doen de ‘lastige’ minderheid te assimileren. In 1959 werd de Hongaarse universiteit te Kolozdvár samengevoegd met de Roemeeense universiteit in deze stad, waardoor dit onderwijsinstituut in feite werd opgeheven. Hetzelfde gebeurde met de Hongaarse middelbare scholen, die fuseerden met Roemeense scholen. In het volgende jaar werden de grenzen van de ‘Autonome Hongaarse Provincie’ als zodanig gewijzigd, dat er van de oorspronkelijke meerderheidspositie van de Hongaren in dit gebied (92%) weinig overbleef. Allengs verdwenen ook overal de tweetalige straat- en plaatsnaamborden om te worden vervangen door Roemeense. Zeker speelde bij dit alles ook de vrees voor het latent aanwezige Hongaarse irredentisme een rol. Momenteel woont en werkt de auteur in Marosvásárhely, waar hij hoofdredacteur is van het tijdschrift j let.

Door de publicatie van de autobiografische ‘dagboeknotities’ *Anyám...* werd Sütö op slag een beroemd schrijver. Voor het succes van dit boek is typerend dat het tussen 1971 en 1978 maar liefst zeven keer herdrukt werd. Ook in Hongarije vond het een zeer gretig onthaal en bij de Hongaarse emigranten in het Westen stond het lange tijd op de bestsellerlijst. De roman is in verscheidene talen vertaald, waaronder het Roemeens, het Bulgaars, het Slowaaks, het Duits en het Frans.

Er is veel geschreven over de vraag tot welk genre dit boek gerekend dient te worden. In wezen onttrekt het zich aan een classificatie volgens de gebruikelijke criteria. Men heeft wel beweerd dat het qua vorm geïnspireerd zou zijn op de reportage-achtige roman *Húsz óra* (Twintig uren) van Ferenc Santa (zie over deze auteur het artikel van J. Jastrzebska in BZZLLETIN 120). De schrijver zelf noemt zijn werk ‘dagboeknotities’, doch het documentaire karakter ervan en de opgenomen ambtelijke stukken, kranteartikelen en brieven pleiten tegen deze kwalifivatie. Door zijn historische betrouwbaarheid en nauwkeurigheid wat feiten betreft heeft *Anyám...* Stellig ook een sociografische inslag, zodat het zelfs is vergeleken met Illys' beroemde *Puszták népe* (Het volk van mijn poesta, Nederlandse vertaling door A. Sivirsky). Anderen wijzen op het feit dat Sütö ook draaiboeken van films heeft geschreven en ontdekken elementen van het filmscript in *Anyám...*. Het beste kan men zeggen dat Sütö met *Anyám...* een geheel nieuw genre creëert, dat het midden houdt tussen de genoemde genres en ook nog trekken vertoont van het essay.

Wat de inhoud betreft, het boek handelt over het leven van de familieleden, kennissen en dorpsgenoten van Stö in het Pusztakamarás van de jaren zestig, waarbij van tijd tot tijd wordt teruggeblikt naar de stalinistische jaren vijftig. Hun leven staat hierbij als het ware model voor de levens van miljoenen Hongaren (maar ook Roemenen!) in Zevenburgen in deze periode. Wij vernemen over het dagelijkse leven van het dorp, het reilen en zeilen van de landbouwcoöperatie, de klachten van de minderheden en de feesten hoogtijdagen. Niet zelden is sprake van willekeur en onmenselijke maatregelen, zoals in het tragische relaas van de door Sütö's vader met eindeloos veel moeite opgelapte oude dorsmachine, die hij, wanneer het ding eindelijk klaar is, hals over kop cadeau moet doen aan de staat omdat hij anders wel eens als ‘koelak’ zou kunnen worden beschouwd.

Sütö's boeren zijn zachtzinnig van aard en nemen de slagen van het noodlot zoals ze komen. ‘Zij buigen zich als het gras in de wind om te overleven.’ Hun leven als leden van de minderheid heeft hun geleerd zich te schikken in het onvermijdelijke, deze houding is bij hen tot een tweede natuur geworden. ‘Als de geweren spreken,

moet je je zelfs niet met je eigen zaken bemoeien,' zegt een van zijn personages, die stellig heel wat heeft meegemaakt, niet zonder ironie.

De toon waarop het verleden met zijn beproevingen wordt opgeroepen is mild ironisch, de bewoners van Pusztakamarás spreken vaak gekscherend - wat kunnen zij ook anders doen? - over hun harde lot. De ondertoon van het boek is echter zwaarmoedig te noemen. Sütö weet namelijk heel goed dat in een moderne industriële samenleving de minderheden - vooral minderheden die zo verspreid wonen als de Hongaren van Zevenburgen - groot gevaar lopen geleidelijk hun identiteit te verliezen. Hoger onderwijs en dito vakopleidingen kunnnen zij slechts volgen als zij zich de taal van de meerderheid eigen maken, zodat wie carrière maakt, vaak de band met zijn taalgenoten en zijn oorspronkelijke cultuur verliest. De niet-carrièremakers, het 'gewone' volk, daarentegen dreigen aan de periferie van de samenleving te belanden doordat zij, mede door de taalbarrière, in sociaal en cultureel opzicht niet kunnen meekomen met de meerderheidsbevolking. Dit inzicht van de auteur geeft het werk een elegisch karakter, dat reeds helemaal in het begin van het eerste hoofdstuk voelbaar is als de schrijver met zijn moeder het gesprek voert dat hem zal bewegen tot het schrijven van de roman:

> Op een dag zei mijn moeder:
> 'Je zou best eens een boek over ons kunnen schrijven.'
> 'Wat zegt u daar nou?' zei ik, grote ogen opzettend, en daarna vroeg ik, om de zaak een grappige wending te geven, als een winkelier:
> 'Wat voor boek moet het zijn: een vrolijk of een droevig?'
> 'Het moet waarheidsgetrouw zijn,' antwoordde zij.

Sütö ontving voor zijn werk verscheidene Roemeense staatsprijzen en de in het Westen uitgereikte Herder-prijs. Van zijn oeuvre zijn verder vooral vermeldenswaardig:

- het toneelstuk *Egy lócsiszár virágvasárnapja* (*De palmzondag van een paardenhandelaar*, 1973), waarin op diepzinnige wijze wordt geanalyseerd wat macht is, en de verhouding tussen macht en vrijheid centraal staat. Het stuk is een bewerking van Heinrich von Kleists *Michael Kohlhaas.*
- het eveneens in de tijd van de reformatie spelende en in 1975 gepubliceerde drama *Csillag a máglyán* (*Ster op de brandstapel*), waarin de botsing tussen Calvijn en Michaël Servetus ten tonele wordt gevoerd.

- het stuk *Káin és □bel* (*Kain en Abel*, 1978), een bewerking van het bijbelse thema. Evenals in de reeds genoemde stukken worden in dit drama morele vraagstukken op indringende wijze aan de orde gesteld.
- *Engedjétek hozzám jönni a szavakat* (*Laat de woorden tot mij komen*), een belangrijk essay over de waarde van de moedertaal en hoe deze kan worden behouden.

András Sütö: Moeder belooft mij een geruste slaap

Dat begrijp jij toch niet zwager.

Die ochtend was er een zitting geweest van de basisorganisatie van de partij. P. was bij die gelegenheid niet herkozen als ‘organisator’. ‘Optrommelaar’ placht hij zijn functie te noemen, overigens zonder een zweem van ironie, alleen om zich bondig uit te drukken. Nu hij hier tegenover mij zit, enigszins bedrukt, wellicht zelfs gekwetst, en met een gezicht alsof hij vragen wil: wie stinkt er zo?, verwacht hij ongetwijfeld dat ik hem zal troosten. De familiebetrekking tussen ons geeft hem hierop een zekere aanspraak. Omdat ik zijn verdiensten niet ken, kan ik hem alleen maar zeggen dat gezondheid het belangrijkste is voor een mens, de rest is vergankelijk. Zonder mijn hulp begint hij zichzelf te troosten. Het optrommelen van deelnemers aan de zittingen is een onbezoldigde activiteit, voorts heeft dit werk het nadeel dat het meestal op feestdagen dient te gebeuren. Hoogstens spijt hem dat zijn opvolger in een gespreid bedje terechtkomt. Daar is geen kunst aan.

‘Wat bedoel je met een gespreid bedje?’ vraag ik.

‘Dat alles al klaar is.’

Hij heeft een halfuur tijd. De zitting is geschorst om de zigeuner op te sporen die het tweede agendapunt vormt. Wegens herhaalde vergrijpen zal deze worden berispt, eventueel zelfs uit de psrtij gezet als het district zo beslist. ‘Als ze die kwibus maar vinden,’ zegt hij. ‘Zo'n zigeuneropsporingspauze hebben we al vaker gehouden. 't Is een gewiekste klant, hij verstopt zich altijd of houdt zich ziek. Hij weet dat als de zitting voorbij is, iedereen vriendelijk is tegen hem, alleen gedurende de zitting zijn ze streng.’

Naar verluidt is 's mans laatste vergrijp dat hij tijdens de herfstmis een kaas heeft gestolen, alsmede een schaap. Daarom dient hij zo snel mogelijk opgespoord te worden. P. kijkt uit het raam en roept naar iemand:

‘Zoek je de zigeuner?’

‘Ja, jij niet?’

‘Ik ook. Laat me weten als jullie hem gevonden hebben.’ Intussen kunnen wij ons verstaan over de zin van oom P.'s inspanningen.

‘Het is namelijk zo,’ legt hij uit, ‘dat toen ik in negentienvijftig verkozen werd, het werk veel zwaarder was. Daarbij vergeleken is het nu kinderspel. Als ik mij niet vergis, is het aantal zittingen teruggebracht tot een kwart van het oorspronkelijke. Nu bewerken we de zigeuner als hij te voorschijn komt, en gaan naar huis. Maar toendertijd?

In de week voor kerstmis begonnen de districtsbestuurders door de telefoon te informeren wat de vooruitzichten waren voor de feestdagen: moest er met manifestaties gerekend worden? Ja zeker, ja zeker! antwoordde ik. Komt u gerust hierheen, want er staat van alles op het programma: kerstzang, het ronddragen van de stal van Bethlehem en andere interessante antiquiteiten. Ze bedoelden natuurlijk het tegenovergestelde: of er iets te duchten viel. In het begin moest P. er goed op letten dat hij zijn opvattingen in overeenstemming bracht met het taalgebruik van de afgevaardigden van het district. Alles wat zij afkeurden, heette een manifestatie: als iemand onverwachts in gepeins verviel, een tegengestelde mening was toegedaan of eenvoudig niet op de hoogte was. Het wezen van dit verschijnsel werd P. tijdens vervoer van vis uit Mezözáh duidelijk gemaakt door een districtsbestuurder, een uit het dorp afkomstige onderwijzer: kijk eens hoe mooi glad het water in deze vijver is. Als een eensluidende mening. Maar hier en daar duikt een karper op. Het is onmogelijk te weten wanneer en waar hij zich zal vertonen. Dat is een manifestatie. En daarom moeten we waakzaam zijn. Hetzelfde gold voor de adventsweek. Derhalve moesten er op grote schaal bijeenkomsten worden georganiseerd die als tegenwicht konden dienen. Bijeenkomsten van agitators, onderwijzers en huisvrouwen. De jeugd werd gemobiliseerd om deel te nemen aan culturele wedstrijden. Van de ene dag op de andere steeg het aantal districtsafgevaardigden. Ook de provinciale organen stuurden hun mensen. Ze liepen de deur plat van het kantoor van de volksraad. En allen wilden dat P. voor toehoorders zou zorgen. Afhankelijk van beroep en opdracht eiste iedereen zijn deel van het lichaam en de ziel van het dorp. De een had minstens (“minimaal”) dertig mensen nodig om een lezing te houden over de afstamming van de mens. “En snel, over dertig minuten!” Lang wilde hij in de onverwarmde zaal toch niet spreken. De ander maakte nieuwe wetten bekend. Een derde wilde dansen en zingen. Er waren zelfs goochelaars bij. Aan de rand van het dorp wachtte een vrachtwagen vol amateurtoneelspelers van een of ander bedrijf: als er publiek was, zouden ze een antiklerikaal stuk spelen, zo niet dan gingen ze door naar het volgende dorp. Er waren bezoekers die het dorp overvielen met vragen over het winterwerk op het land. Nog weer anderen waren geïnteresseerd in het manden vlechten, de gezondheidszorg, de kunstmatige bevruchting van de schapen of in wat de dominees zouden prediken. Het hoofd liep P. om, hij had geen flauw idee van de plannen van de dominees, noch wist hij hoe hij zoveel mensen voor zulke uiteenlopende doeleinden bijeen moest krijgen. De vrouwen waren aan het wassen, schoonmaken, fornuisstoken en de mannen liepen zich de benen uit het lijf om wijn en brandhout te bemachtigen, het was moeilijk hen in hun bewegingen te stuiten. Dan moest hij ze maar laten optrommelen, want, kun je een mus niet met een trommel vangen, bij een mens is dat wel mogelijk. Was er niet eens een trommel

in het dorp? De gedelegeerden stonden perplex. Ze waren ongeduldig en nerveus: ze wilden naar huis om kerstmis te vieren, maar ze hadden een proces-verbaal nodig waarin stond hoevelen naar hun lezing hadden geluisterd en hoevelen het woord hadden gevoerd. De arme omroeper moest dagelijks wel drie keer schreeuwend het dorp doorlopen. Tegen de tijd dat de klassenstrijd verscherpt moest worden, was de man geheel schor. “Dat hele luidruchtige tijdperk is dan ook letterlijk zijn keel gepasseerd.” Ook met kerstmis werd de dienst gewoonlijk op P. afgeschoven. De president van de volksraad kreeg bericht dat hij dringend thuis werd verwacht in Marosvásárhely, omdat er iemand ziek was geworden, en de secretaris was reeds 's middags, bij het kopen van wijn, boven zijn theewater geraakt. Bleef dus alleen de organisator over. Van de wachtmeester moest P. mee op patrouille. Samen doorkruisten ze het dorp en legden de jongelui die kerstliederen zongen op straat uit, dat wat zij voor de ramen uitvoerden eigenlijk ten gehore brengen van nachtelijke muziek was, waarvoor een speciale vergunning moest worden aangevraagd. Ontbrak zo'n vergunning, dan was hun gezang niet meer te beschouwen als nachtelijke muziek, maar als ordeverstoring, zodat het beter was als iedereen naar huis ging en lekker onder de wol kroop. De mensen wilden echter niet naar bed toe en de vindingrijksten onder hen vroegen alleen of het wel toegestaan was om te zingen. Daarop gingen ze de huizen binnen, zodat hun bezigheid slechts als een huiselijk vermaak was te beschouwen. Hiertegen trad de wachtmeester niet op. Trouwens ook de anderen zei hij alleen zijn mening, waarna hij hen naar believen door de straten liet zwerven. Het was een goedhartige man, jammer dat hij later werd overgeplaatst.

“Begrijp je, daarom was mijn werk moeilijker,” zegt P., die een beetje gekalmeerd is nu hij dit alles heeft kunnen vertellen. Dankzij onze toenmalige activiteiten hoeven we ons nu niet meer met zo iets te bemoeien. Niemand steekt zijn neus in de zaken van de kerstmisvierders. Het is afgelopen en uit met de lastige bezoekers en de pietluttigheid.’

‘Denk je dat het pietluttigheid was?’

‘Pardon. Dat zeiden de mensen.’

‘Waren er zulke uitlatingen?’ vraag ik.

‘Ja, wat had je anders gedacht? Dat spreekt vanzelf.’

Ik wil hem zijn eigen mening ontlokken.

‘Is de toestand dan veranderd dànkzij of òndanks jullie activiteiten?’

Hij glimlacht gekweld en krabt zich achter het oor.

‘De onderwijzer, die nu de verantwoordelijke kameraad is bij het ditrictsbestuur, zei dat het niet had moeten gebeuren, maar dat het toch goed was geweest. Naast hem zat iemand van het provinciaal bestuur die hem onmiddellijk terechtwees: ‘Pardon! Thans zou het niet meer goed zijn, maar toen was het dat wel. Zo moet dit geformuleerd worden.’

‘Waarom was het dan toen wel goed?’ vraag ik.

‘Uit de woorden van de onderwijzer heb ik begrepen dat het daarom goed was, omdat we het gedaan hebben. Als ze het niet hadden gedaan, was het niet goed geweest. En omdat we het thans niet doen, zou het niet goed zijn ermee door te gaan.’

We proberen de lijn te ontdekken in het betoog van de onderwijzer. Ik sta net op het punt de zaak van een andere kant te benaderen, wanneer iemand op straat ons door het raam toeroept: ‘De zigeuner is terecht!’

‘Gauw erheen!’ zegt P. overeind springend. Hij nodigt mij uit mee te gaan naar de zitting, die heel interessant belooft te worden.

Binnen geraken is natuurlijk minder eenvoudig. De nachtwaker houdt mij tegen bij de deur. In de gauwigheid herkent hij me niet, hoewel we heel wat sigaren hebben gerookt samen.

‘Bent u gedelegeerde kameraad?’ vraagt hij streng.

‘Zie je niet dat hij familie is?’ snauwt P. hem toe.

‘Best mogelijk,’ zegt de nachtwaker, ‘maar 't is hier geen familiebijeenkomst, maar een zitting van de basisorganisatie.’

‘Hij is hier niet als familielid gekomen, maar als kameraad!’ stuift P. op, die een weinig gekrenkt is omdat de nachtwaker geen respect toont voor zijn status van ex-organisator.

‘Dat is wat anders,’ knikt de man, en verheugd omdat hij eindelijk wat te doen heeft, verdwijnt hij in het schoollokaal om mijn zaak te bespreken met de gedelegeerde van het districtsbestuur.

Terwijl wij staan te wachten vliegt de verkoper van de coöperatie - het is oom S.'s sabbattistische schoonzoon, van wie ik dus een zwager ben - op ons toe en vraagt of de bar, of liever het buffet, open mag. Er staan veel mensen voor de deur die sigaren of brandewijn willen kopen en morren omdat het winkeltje nog gesloten is. P. doet alsof deze zaak nog altijd tot zijn competentie behoort en wikt het voor en tegen zorgvuldig. Tenslotte zegt hij:

‘Doe maar open!’

Het antwoord bevredigt de verkoper niet volledig. Hij blijft zich zorgen maken over de vraag of de leiding wel zal instemmen met de opening. P. zet uiteen dat er op dit ogenblik geen aparte bestuursvergadering kan gewijd worden aan deze kwestie. Er staan andere zaken op de agenda. De man moet maar teruggaan naar de bar en deze openen. ‘Ik zal het doen,’ zegt de verkoper. ‘Als er maar geen narigheid van komt!’

‘Wat voor narigheid?’ meng ik mij in het gesprek.

‘Vanwege de opening.’

‘Is het de sluitingstijd?’

‘Nee, dat niet. Eigenlijk zou hij nu open moeten. Van vijf tot negen.’

‘Waarom doe je dat dan niet?’

‘Ik vraag juist of het màg.’

‘Waarom zou het niet mogen?’

‘Dat begrijp je toch niet, zwager.’

Ik begrijp het inderdaad niet, maar zoals de zaak er nu uitziet, moet ik zeggen:

‘Hoor eens, er is een bar, er is brandewijn, er zijn sigaren, er zijn kopers, ze staan zelfs te dringen, en het is vijf uur. Waarom zou de bar dan niet open mogen? Wat houdt je tegen?’

Het is de instructie die de man dwars zit. Weliswaar heeft híj die niet gekregen, maar zijn voorganger, de verkoper die met de kassa heeft geknoeid, maar vermoedelijk geldt

zij ook voor hem. Vorig jaar werden de zittingen gewoonlijk gehouden in een vertrek naast de bar. Toen heeft een lid van de partijleiding, hij herinnert zich noch wie, noch waarom, hem opgedragen tijdens zittingen de bar gesloten te houden. Vanwege de dunne scheidingswand of om een andere reden, dat kan hij niet weten. Hij weet ook niet, hoelang de instructie van kracht blijft.

‘Als we de zitting een halve kilometer verderop houden, geldt dit natuurlijk niet,’ zegt P. op triomfantelijke toon. Hiervan is de zwager - ik zie het aan zijn gezicht - niet rotsvast overtuigd, maar nu wij hem om beurten aanmoedigen, snelt hij heen om de bar te openen.

Ik moet opeens denken aan de vastenperiode van honderd jaar die de paus de Seklers voor straf oplegde nadat zij hun kardinaal die tevens hun vorst was - vermoord hadden. Honderd vijftig jaar later, toen niemand meer wist waarom, hielden ze zich nog steeds aan de straf. Zou het vergeetachtigheid zijn geweest? Of wellicht de wijze gedachte dat we, wanneer we het niet eens zijn met een bevel, er goed aan doen het dubbel in acht te nemen. Mijn zwager overweegt in elk geval als aanhanger van deze overtuiging de risico's.

Intussen krijg ik toestemming om naar binnen te gaan. Dertig à veertig mensen zitten dicht opeengedrongen in de voor kinderen bestemde banken.

Op een verhoging, achter de tafel van mijn vroegere onderwijzer, heeft de gedelegeerde van het district plaats genomen. Het is een stevig gebouwde, goedlachse man met eeltige handen. Met zijn ietwat grijnzende, doch sympathieke lach, waardoor een gaaf gebit zichtbaar wordt, en zijn ongedwongen opmerkingen, brengt hij de aanwezigen nog voor het begin van de zitting in een opgewekte stemming. Zelfs de gedaagde, die in de achterste bank zit, lacht van tijd tot tijd, maar als hij hoort dat hij een agendapunt is, krimpt hij in elkaar en begint te knipogen, alsof hij door de pekel wordt gehaald.

‘Komt u maar vooraan zitten, in de eerste bank!’ nodigt de gedelegeerde hem uit.

De man pakt zijn muts, knoopt zijn jas dicht, komt uiterst beleefd naar voren en vraagt of hij misschien naast de kachel mag gaan zitten, want hij heeft het gevoel dat hij op het punt staat een longontsteking te krijgen. Een der aanwezigen merkt op dat dit vermoeden slechts een uitvlucht is, maar als de man het koud heeft, mag hij gerust bij de kachel plaats nemen.

De secretaris zet in het kort de feiten uiteen, dan begint het gesprek.

‘Waar werkt u?’

‘In de coöperatie, en ook elders... waar er maar wat te doen is.’

‘Wat vindt u van uzelf, kameraad H.? Hoe doet u uw werk?’

‘Goed, dat spreekt vanzelf.’

‘Drinkt u wel eens?’

‘Dat doet iedereen.’

‘Maar ik heb gehoord dat u op de weekmarkt dronken was.’

‘Dat klopt,’ knikt H. ‘Daarom herinner ik mij ook niet alles precies.’

‘Ik hoop dat u wèl weet, waarom we u op de agenda hebben gezet.’

‘Natuurlijk weet ik dat.’

‘Waarom dan?’

‘Omdat er een onderzoek tegen mij loopt.’

‘En waarom loopt er een onderzoek tegen u?’

‘Waarom? Ik denk dat u wilt weten of er onregelmatigheden zijn gepasseerd, kameraad.’

‘En zijn die gepasseerd?’

‘Mogelijk wel, mogelijk niet. Heel precies kan ik dat niet weten. Dat weet alleen de leiding.’

De gedelegeerde kijkt de man hoofdschuddend aan, dan vraagt hij:

‘Zegt u eens eerlijk, H., verdient u het om partijlid te zijn?’ Een moeilijke vraag. H. zwijgt een tijdje, snuift, kucht en antwoordt tenslotte:

‘Misschien wel, misschien niet. Niemand is zonder fouten. Alleen God is onfeilbaar.’

‘O ja?’ De borstelige wenkbrauwen van de gedelegeerde gaan met een ruk omhoog.

‘Dat denk ik tenminste.’

‘Laten we het daar nu niet over hebben. Zegt u me eens: wat zijn de verplichtingen van een partijlid?’

Het antwoord komt zo prompt, dat het lijkt alsof H. zich wekenlang heeft voorbereid op deze vraag.

‘Een partijlid mag niet drinken, niet rokken jagen en hij moet het volk toegedaan zijn.’

‘Is dat alles?’ lacht de vertegenwoordiger van het district.

‘U vergeet het verbod om te stelen.’

Hiermee begint de eigenlijke terechtzitting. H. legt uit dat de diefstal waarvan hij wordt beschuldigd, in werkelijkheid een misverstand is. Hij beschrijft de plaats van het gebeuren tot in de kleinste details. In zijn ene hand had hij een sigaret gehouden, in zijn andere hand een stok. Hij had de oude man om een vuurtje gevraagd. Door de beweging die hij maakte toen hij de ene sigaret naar de andere toe bracht, was vermoedelijk ook zijn stok heftig in beweging gekomen, waarvan de oude zo was geschrokken, dat hij de kaas had laten vallen en het op een lopen had gezet. H. had erop gerekend dat de oude, eenmaal van de schrik bekomen, terug zou komen voor de kaas.

‘Helemaal uitgedroogd is die kaas, meneer zó lang heb ik op hem gewacht en ik heb de stok zelfs weggegooid, omdat ik bang was voor nieuwe misverstanden,’ legt H. uit, ‘maar helaas heeft de oude zich niet meer laten zien.’

Onder invloed van dit klaarblijkelijke gelogen verhaal geraakt de gedelegeerde geleidelijk in een toestand van lethargie.

‘Zegt u eens: waarom gaat u nooit naar de vergaderingen van de basisorganisatie?’

‘Omdat ik een huis bouw. Ik weet niet of u een huis hebt, kameraad, een goede woning?’ vraagt hij op een toon waaruit blijkt dat dit een tegenaanval is. ‘Ik in elk geval niet. Ik ben er een aan het bouwen, van leem en met de riek. De leem moet eerst worden begoten met water en bestrooid met kaf, daarna goed aangestampt. Tegen de tijd dat de klei stevig genoeg is aangestampt, wordt er op de schutting gebonsd: of ik naar de vergadering wil komen. Maar de zon houdt er geen rekening mee dat de mensen

hier beneden op aarde vergaderingen houden, díe droogt de klei. Zó kun je geen huis bouwen.'

Ets van Imre Goór

Enkele aanwezigen knikken instemmend en zeggen dat de man wat dit aangaat in ieder geval gelijk heeft. De gedelegeerde laat de zaak ook verder rusten. H. wordt nu overmoedig en schildert zijn levensverhaal in de meest sombere kleuren. Hij geeft een opsomming van zijn verdienstelijke daden tijdens de periode van de klassenstrijd. Enkele aanwezigen roepen er doorheen dat hij hierover beter zijn mond kan houden. Iemand staat op en prijst langdurig H.'s toenmalige activiteiten. Hij heeft toen zo veel gelopen en gedraafd, dat zijn vrouw elke avond natte verbanden om zijn benen moest leggen. Maar zijn moeite was niet tevergeefs geweest. Hij had koelakken ontmaskerd, of liever gezegd op de koelakkenlijst geplaatste boeren, en hij had aan de 'inzamelingscommissie' gemeld wie waar twee, drie zakken tarwe of maïs had verborgen. 'Ik had zelf ook, daar durf ik rustig voor uit te komen, zes schepels tarwe verstopt, onder de vloerplanken in de stal. Anders waren we allemaal verhongerd, zó hadden ze bij ons de deel geplunderd. H. kreeg van het graan dat hij op die manier opspoorde, vijfentwintig procent. Als iemand procenten krijgt voor de klassenstrijd, verbaast het me niet dat hij enthousiast is. elke dag hing hij de vlaggen uit, en terwijl wij naast de dorsmachine liepen te huilen, was hij aan het oefenen met volksdansgroepen uit de stad, om ons in de middagpauze te kunnen vermaken.'

Deze bijdrage aan de discussie slaat in als een bom. De gedelegeerde krabt aan zijn achterhoofd in dit stille ogenblik van omblikken naar verzwonden tijd. Dan vraagt hij

geheel onverwachts:
‘En het schaap?’
Ja, het schaap! Het is intussen wel teruggekeerd tot de rechtmatige eigenaar, maar dat is niet H.'s verdienste, maar het resultaat van een gewelddadige ingreep.
‘U was dus met paard en wagen onderweg van de markt naar huis?’
‘Ja,’ knikte H., ‘maar ik heb er geen idee van hoe dat schaap in mijn wagen is terechtgekomen. Ik verklaar op mijn woord van eer dat ik me op de bok heb omgedraaid toen ik het geblaat hoorde. Het spijt me dat ik geen getuige heb die tegenover de partij kan bevestigen, dat ik van verbazing een kruis heb geslagen.’
‘Wat heeft u nog meer gedaan?’
‘“ik ben doorgereden en heb me verwonderd. Hoe was het dier toch in mijn wagen beland? Ik dacht: door een wonder. Of misschien had iemand een grap uitgehaald, me een hak willen zetten... Ik kon het raadsel niet oplossen. Laten de kameraden het oplosse, als ze kunnen.”
“Het is al opgelost,” zegt de gedelegeerde. “U bent toch met me eens dat communisten niet in wonderen geloven, of wel?”
“Natuurlijk”,’ knikte H. Hij kijkt met zulke oprechte en onschuldige belangstelling in de richting van de tafel, dat zijn mond openvalt.
‘Het wonder bestaat hierin,’ zegt de gedelegeerde, ‘dat u het schaap doodeenvoudig gestolen hebt.’
‘Ik?’ vraagt H. verbijsterd.
‘Precies zoals ik zeg.’
H. is verbaasd, een uitdrukking van diep berouw verschijnt op zijn gezicht.
‘Een ding is zeker,’ zegt hij, ‘ik heb dat schaap niet gestolen. Maar mocht ik de pech hebben, dat de kameraden de zaak anders zien... als ze beslissen dat ik gestolen heb, dan onderwerp ik mij aan het besluit van de meerderheid.’
Allen barsten in lachen uit. De gedelegeerde tikt met zijn potlood op de tafel. H. zet een nieuwe verdedigingsaanval in: hij brengt zijn verleden in stelling om zich te verontschuldigen. Als eerste is hij toegetreden tot het landbouwcollectief.
‘Als negende,’ verbetert iemand. ‘Je wilde zelfs perse als negende worden opgeroepen op de oprichtingsvergadering.’
‘Daar was een reden voor!’ zegt H.
De stijfkoppigen - tevergeefs had men hun het vuur aan de schenen gelegd, ze wilden voor geen goud toegeven - hadden namelijk een pak slaag van ‘ziekenhuisformaat’ beloofd aan hem die als eerste zou toetreden. H., die inderdaad als eerste getekend had, mikte op de tweede of tenminste op de derde plaats. (Zijn lapje grond had hij reeds in 1946 verpatst, zodat zijn toetreding alleen symbolische waarde had. Hij hoefde niet zozeer met zichzelf, als wel met het pak slaag rekening te houden.) Na nieuwe dreigementen had hij zich op de hem het veiligst toeschijnende laatste plaats laten zetten, waarna hij, omdat deze plaats een partijlid onwaardig was, weer bovenaan de lijst was geplaatst. De achtste plaats was bezet, dus koos hij de negende. Hij meende - hetgeen een sprekend bewijs vormt van zijn bedachtzaamheid en uitstekend gevoel voor tactiek - dat als men al de eerste zou aframmelen, of misschien ook de tweede, of zelfs de vijfde, de aframmelaars tegen dat de negende aan de beurt zou komen, reeds geheel uitgeput zouden zijn.
‘En wie is er tenslotte eerste op de lijst geworden?’ vraagt de gedelegeerde.

‘Uitgerekend degene die het pak slaag in het vooruitzicht had gesteld,’ zegt H. stralend van geluk omdat de geschiedenis hem deze genoegdoening heeft gegund.

Ik heb het gevoel dat hij hoopt dat zijn kleine, flakkerende zonde uit het oog zal worden verloren in het schallende gelach van de zich op de knieën slaande en elkaar aanstotende menigte. De gedelegeerde verklaart dat de zaak van de kaas en het geheimzinnige schaap door het kantongerecht behandeld zal worden; de basisorganisatie zal zich bij het nemen van haar besluit aan de beslissing van het gerecht conformeren.

Naast mij is een oude koeherder in slaap gevallen.

Zijn buurman geeft hem een por in zijn zij:

‘Sta op, jij! Je bent hier niet op het station.’

Wij gaan naar huis.

(Vertaling: Henry Kammer)

Steven van der Mije

‘Ik zal kijken tot ik het vergeten heb verdiend’
De poëzie van János Pilinszky (1921-1981)

Het is geen eenvoudige opgave uit de naoorlogse Hongaarse poëzie een schrijver te kiezen en deze voor te stellen aan een publiek dat grotendeels onbekend zal zijn met deze dichtkunst. De Hongaarse literaire wereld kent een aanzienlijk aantal grote dichters, die stuk voor stuk wat hun niveau betreft in aanmerking verdienen te komen om ook buiten hun vaderland gelezen te worden. Het Hongaars behoort echter tot die talen die in het buitenland nauwelijks bekend zijn en hierbij komt nog dat er vrij weinig uit het Hongaars vertaald wordt, zodat de keuzemogelijkheden aanmerkelijk verkleind worden.

Tot voor kort moest de Nederlandse lezer genoegen nemen met een aantal kleine anthologieën, die vanzelfsprekend slechts een zeer beperkt beeld geven van het Hongaarse literaire leven, laat staan dat aan de hand van deze bloemlezingen het levenswerk van een dichter geïllustreerd zou kunnen worden. Hopelijk hebben ze de nieuwsgierigheid van het publiek opgewekt. Deze bundels zijn ontstaan dankzij de inspanningen van voornamelijk twee mensen die zich inzetten voor de bekendheid van het Hongaarse culturele leven in Nederland, Antal Sivirsky (Endre Ady e.a., *Werk uit Hongarije*, Poëzie, 1969) en Erika Dedinszky (*De toren van het zwijgen*, 1977).

In 1984 kwam hierin verandering met het verschijnen van de bundel *Krater*; Erika Dedinszky verzamelde en vertaalde gedichten van János Pilinszky en liet zo een van de weinige Nederlandse uitgaven, gewijd aan het werk van een enkele dichter, het daglicht zien. *Krater* bevat 37 gedichten, gekozen uit zijn gehele oeuvre, echter met een nadruk op zijn latere werk. Aan de hand van deze bundel is het al mogelijk om karakteristieken van het werk van János Pilinszky aan te geven.

Ook al lijkt deze keuze zo wat pragmatisch, toch is dit schijn. János Pilinszky heeft binnen de Hongaarse poëzie een zeer vooraanstaande plaats veroverd. Al direct na het verschijnen van zijn eerste bundel in 1946 werd hij erkend als een groot dichter en speelde hij een belangrijke rol in het literaire leven. Trouwens niet alleen in Hongarije vond zijn werk erkenning, maar in heel Europa werd het belang ervan ingezien. Hiervan getuigen de vertalingen van zijn werk in een groot aantal talen. In het Duits verscheen o.a. de bundel *Grossstadt Ikonen*, 1971 en Engelse vertalingen vinden we in de bundel *Big City Ikons*, 1976. János Pilinszky is een dichter die zich niet beperkt tot een regionale actualiteit. Zijn poëzie is tijdloos en universeel en daardoor kan zijn dichterlijke taal overal verstaan worden. Een ander argument voor de keuze van János Pilinszky is het feit, dat hij bij zijn dood in 1981 een compact, overzichtelijk en uniform levenswerk heeft nagelaten, waarbinnen sprake is van een consequent en alom aanwezig wereldbeeld. Zijn eerste bundel verscheen in 1946. Zijn leven en werk beslaat de oorlog en de periode daarna, een tijdvak dat voor de moderne mens van enorm belang is geweest. Zijn gedichten zijn de persoonlijke getuigenissen van een tijdgenoot van ons, bespiegelingen waarin we onze eigen ervaringen kunnen terugvinden.

Na zijn geboorte komt de mens in een verwarrende, chaotische wereld terecht, waarvan hij in eerste instantie weinig begrijpt. De rest van zijn leven probeert hij

hierin een bepaalde ordening aan te brengen. Er moet een betekenis worden toegekend aan de omringende werkelijkheid. Ieder inidvidu doet dat op zijn eigen wijze en in verschillende mate. Iedereen schept een beeld van de werkelijkheid en omdat iedereen die anders zal beleven, is dat beeld nooit gelijk aan dat van een ander. Onze perceptie van de werkelijkheid wordt gevormd door filtering van de opgedane indrukken en door alleen dat te verwerken wat voor ons van belang is. Sommige ervaringen nemen we aan omdat ze in ons beeld passen en dit bevestigen, andere verdringen we omdat ze daar niet mee overeenkomen.

Bij János Pilinszky is dit proces terug te vinden en zijn gedichten geven daarvan een minitieus verslag. Zijn levensloop heeft een directe invloed op zijn werk. Erika Dedinszky legt dit verband ook onomwonden in haar nawoord in *Krater.* Opgevoed door een tante die hoofd was van een kloosterschool voor jonge hoertjes, een driftige, tyrannieke vader en in een familie, die geplaagd werd door geestesziekten, kan het ook bijna niet anders dan dat de weerslag hiervan in zijn poëzie terug te vinden is. Bovenop deze traumatische jeugdervaringen kwamen ook nog zijn oorlogsbelevenissen als krijgsgevangene in Duitsland, waar hij de verschrikkingen van de concentratiekampen meemaakte; een invloed waarvan hij zich de rest van zijn leven niet meer heeft kunnen losmaken.

Met al deze ervaringen en beelden in zijn geheugen lijkt het welhaast onvermijdelijk dat zijn wereldbeeld somber van aard is. De neerslag van dit leven is in vrijwel ieder gedicht terug te vinden en vormt een donker leitmotiv in zijn gehele oeuvre. Toch zou het een vergissing zijn om zijn werk als autobiografisch te beschouwen. Zijn gedachtenwereld mag dan wel grotendeels beïnvloed zijn door zijn levenservaringen, hij ziet zijn lot niet als een persoonlijk, individueel lijden, maar als het noodlot van de hele wereldgeschiedenis. Zijn eigen ellende is hiervan slechts een onderdeel, dat hem bewust gemaakt heeft van de beklagenswaardige toestand van de hele wereld. Hij schrijft niet om zichzelf te verlossen van zijn eigen trauma, bij wijze van therapie, maar om een ieder inzicht te verschaffen in

het noodlot van het leven. Hij vervult zo meer de functie van therapeut dan van patiënt. Zijn uitgangspunten en inspiratiebron mogen dan wel autobiografisch zijn, zijn intenties zijn dit zeker niet.

János Pilinszky was geen veelschrijver, zijn eerste gedichten werden in 1938 in een tijdschrift gepubliceerd, maar van dit vroege werk heeft hij zich later gedistantieerd en we vinden het dan ook niet terug in zijn verzameld werk. Zijn eerste dichtbundel verscheen in 1946, *Trapéz és Korlát* (*Trapeze en leuning*), de opvolger hiervan, *Harmadnapon* (*Op de derde dag*) verscheen in 1959, dat wil zeggen dertien jaar later. Tussen het verschijnen van deze twee bundels zat de stalinistische periode, waarin ook hij van 1949 tot 1956 een publikatieverbod kreeg opgelegd. In totaal verschenen er zeven bundels van zijn hand in een tijdsbestek van zo'n veertig jaar. Niet alleen in het aantal gedichten beperkte hij zichzelf, ook zijn gedichten zelf zijn compact en het resultaat van eindeloos herschrijven; hij probeerde zo zuinig mogelijk met woorden om te springen. Het dichten was geen eenvoudige bezigheid voor hem, maar het resultaat van langdurig zelfonderzoek.

Dit hangt samen met zijn dichterlijke opvattingen. De gedichten van János Pilinszky willen bemiddelen tussen leven en dood, de wereld en het bovenaardse, het menselijke en het goddelijke. Hij beschrijft de kwellingen van de mens, die in ‘zijn niemandsland’ leeft, zoals de titel van een van zijn gedichten luidt. In zijn poëzie behandelt hij de onoplosbare eenzaamheid, de onvermijdelijke verwoesting, de ‘zonder getuigen functionerende hel’, die hij in dit bestaan aantreft. Dit noemt hij engagement immobile: ‘de eigenschap van de gelovige ziel die zo overeenkomt met de bewegingloze realisatie van het leven.’ (*Ars Poetika helyett*; In plaats van een ars poetica). Hij bevindt zich in een tragisch dilemma, het geschreven woord is voor hem een surrogaat, eigenlijk zou hij het leven willen veranderen. Het dichten kan hem niet verlossen van zijn negatieve levensgevoel, kan hem geen genade schenken. Eigenlijk is stilzwijgen het enig mogelijke antwoord op dit mensonwaardige bestaan; ‘Ik zou zo willen schrijven, alsof ik eigenlijk zweeg’ (*Ars Poetika helyett*). Niet voor niets verwoordt hij deze stelregel in een ars poetica die zichzelf loochent. Het woord staat machteloos tegen datgene, waartegen het wordt ingezet. Het zwijgen van een dichter is daarentegen op te vatten als een veto, een verbod en zo misschien wel effectiever. Desondanks moest hij blijven schrijven en dit leidde tot een verstilde poëzie, een ingehouden dichten, als een extreme mogelijkheid, als uiterste consequentie.

In zijn poëzie staan twee hoofdgedachten centraal: een onwrikbaar vertrouwen in het geloof en de eenzaamheid van de ter dood veroordeelde mens, die zich van de absurditeit van zijn bestaan bewust is. Hierin ligt ook de eeuwige paradox in zijn werk besloten.

Zijn geloof berust niet op dogmata of conventies, maar wordt gevoed door zijn levenservaringen. Zijn geloof is ook niet zoekend of dat van een twijfelaar. Hij blijft erin volharden, ondanks het feit dat het niet in staat is hem van zijn gevoel van eenzaamheid te verlossen of het gevoel van vervreemding bij hem weg te nemen. Deze gevoelens zullen pas ophouden te bestaan bij het laatste oordeel, de dood is het enige genadegeschenk dat dit geloof geeft. Een opvallend element hierbij is, dat de gelovige net zoveel lijdt onder de absurditeit van dit bestaan, als diegenen voor wie God dood is. God is voor hem een boven de schuldige en zwakke mens staande

macht, die zich niet actief met de wereld bemoeit. Pas na onze dood kunnen we in contact met hem komen, pas dan grijpt hij in.

De aarde verraadt me. Drukt me tegen zich aan.
De rest is genade.
('De rest is genade')

'De gelovige weet niet meer dan de ongelovige, maar voelt dat de levenssfeer van de mens over de grenzen van zijn weten reikt en dat de mens onaf is en oneindig vrij, dat hij met betrekking tot het geloof deelgenoot kan zijn van deze eeuwigheid. Deelgenoot maar nooit bezitter of heerser.' (*Egy antológia ürügyén*; *Naar aanleiding van een anthologie*, 1973).

Een typerend kenmerk van zijn religiositeit is zijn mensbeeld, dat niet sociaal, etnisch of nationaal is, maar bepaald wordt door de christelijke ethiek. De mens creëerde niet zelf de wereld en zijn God, maar is slechts een onderdeel van de schepping. De mens is niet alleen zondig geschapen, maar als zodanig ook onderworpen aan de wil van zijn Schepper. Hij heeft geen invloed op zijn eigen lot, maar moet wachten op zijn naderende einde en het oordeel dat hem dan wacht.

God ziet mij in de zon staan.
Hij ziet mijn schaduw over stenen en hek.
Hij ziet mijn schaduw ademloos staan
in de wurgpers van luchtledigheid.

Dan ben ik al gelijk een kiezel;
dood plooisel, schets van duizend scherven.
Dan is al wat van het gezicht der schepsels bleef
een handvol gruis. Wat scherven.
'Apokrief')

Dit ondergeschiktheidsgevoel vergroot nog zijn verlatenheid. Hij moet afstand nemen van de andere mensen en kan niet meer met hen communiceren. In een transcendente wereld hoopt hij troost te vinden voor dit isolement. Deze eeuwige en bovenaardse wereld is gescheiden van het aardse bestaan, de enige verbinding daartussen vormt het geloof. Het ligt in de aard van de mens om naar deze transcendente wereld te zoeken, maar op eigen kracht zal hij die nooit bereiken. Zo ook János Pilinszky: in zijn poëzie stelt hij problemen aan de orde die hij zelf niet kan oplossen en zijn gedichten blijven daardoor noodgedwongen zoekend en open. Hij was zichzelf hiervan terdege bewust en hij geeft dan ook geregeld blijk van zijn ontevredenheid.

Van overal,
kan een zin
van overal komen?
('Vraag')

Dat in zijn gedichten de christelijke elementen niet overheersen, dat zijn poëzie niet als katholiek overkomt schuilt in het feit, dat hij op unieke wijze deze christelijke opvattingen combineert met een moderne intellectuele levensvisie. Daarbij komt dat hij in zijn taalgebruik niet kwistig is met christelijke terminologieën. Zijn poëzie is niet sacraal, niet voor het interne gebruik van een gelijkgezinde groep mensen bedoeld, maar juist naar buiten gericht, over en voor zowel gelovigen als ongelovigen.

János Pilinszky (1921-1981)

In de herfst van 1944 werd János Pilinszky onder de wapenen geroepen en kwam hij in Duitsland terecht, waar hij de verschrikkingen van de nadagen van de oorlog meemaakte: de verwoeste steden, de bedelende, hongerende kinderen en de uitgeteerde kampbewoners. De oorlog, de zinloze vernietiging van miljoenen levens versterkte zijn sombere levensvisie. Deze ervaringen werden voor hem een morele last, die hij zijn hele leven bleef meetorsen en die hij niet af kon werpen. In zijn eerste bundel *Trapéz és korlát* vinden we hiervan nog niet veel terug, de gebeurtenissen lagen nog te vers in zijn geheugen en hij was nog niet in staat om voldoende afstand te nemen en te verwerken. Pas in zijn latere werk neemt de oorlog een dominerende plaats in, het werd zijn belangrijkste inspiratiebron, die ieder woord, ieder beeld bepaalde.

Voor hem was de oorlog geen geohistorische gebeurtenis, geen maatschappelijk drama, maar een ethisch probleem. De oorlog gaf aan dat de wereldgeschiedenis op een kritiek punt was aangeland. De moderne mens beschikt over ongekende mogelijkheden, maar weet ze niet ten goede te gebruiken, doordat hij als een zondig en schuldig wezen geschapen is. De oorlog is voor hem dan ook geen gebeurtenis

die hem overkwam, waarvan hij een passief slachtoffer was, maar iets waaraan hij actief had bijgedragen, waarvoor hij zelf medeverantwoordelijkheid droeg.

Hij leeft van mij! ...Steeds hongeriger is hij,
Steeds weer schiet ik te kort,
steeds weer eist hij verzadiging
nu eist hij reeds mijn hart.
(‘De Franse krijgsgevangene’)

De oorlog bevestigt zijn wereldbeeld: de aarde is een schavot, waarop de mens tegelijkertijd beul en veroordeelde is. Voor hem was de enige uitweg het opnieuw doormaken van deze schande en zo lijden met de lijdenden.

Zo ga ik. Alom vernietiging.
Zo stapt een mens voort, zonder geluid.
Bezit niets. Zijn schaduw.
Een stok. Zijn kamppak. Huid.
(‘Apokrief’)

Hij schaart zich echter niet alleen aan de kant van de onderdrukten, de gemartelden, maar vereenzelvigt zich ook met de beulen.

Wit is mijn overhemd en netjes gestreken,
als behoorde 't toe aan 'n massamoordenaar,
(‘Zelfportret’ 1974)

Volgens hem kwam tijdens de oorlog de zonde tot overwinning. Het kwaad verscheurde de wereld en er is geen macht die de mens uit deze moderne zondeval kan redden.

We boeten, maar onze boete
is geen delging onzer zonden,
geen pijn kan ons uit deze hel
tot een opstanding voeren.
(‘Vissen in het net’)

Het verdere leven van János Pilinszky werd bepaald door dit schuldbesef en een streven naar boetedoening. Dit gevoel van eeuwige zonde is zeer beklemmend, vooral omdat hij weet dat het niet weggenomen kan worden tijdens het leven. Dit leven is Auschwitz en alles wat ervoor en erna gebeurde en nog gebeuren zal; de mens is overgeleverd aan een ‘concentratie-universum’. Hoeveel boete men ook doet, hoe lang men zijn schulden ook belijdt, alle moeite is tevergeefs. Daardoor voelt hij zich ook niet geroepen om hierin veranderingen aan te brengen. Nergens blijkt uit zijn gedichten enig streven naar een verbetering

van de mens of deze wereld. Hij is een toeschouwer, die ons zijn ervaringen meedeelt.

Ik zal kijken tot ik het
vergeten heb verdiend.
('Voortaan zal ik slechts kijken')

Dit is ook de essentie van zijn engagement immobile.

De zonde en schuld zijn daarom ook zo diepgeworteld in ons bestaan, omdat ze deel uitmaken van de menselijke instincten en daarin hun oorsprong vinden. Volgens hem worden zelfs al onze instinctmatige gedragingen en gevoelens erdoor bepaald. Ook de liefde is hiervan een onderdeel en in zijn gedichten wordt de lichamelijke liefde dan ook op een lijn gesteld met dood, verwoesting en moord. De emoties zijn genadeloos en veranderen iedere intermenselijke relatie in slavernij. De liefde vervult hem met afschuw en binnen iedere relatie wordt hij opnieuw dodelijk gekwetst.

Wat een stilte als jij er bent. Wat een
helse stilte.
Jij zit en ik zit.
Jij verliest en ik verlies.
('Relatie')

Niet de vrouw, de geliefde is onbereikbaar voor hem, maar hijzelf is ongenaakbaar, hij is niet in staat deel te nemen aan de liefde en in plaats van het geluk voelt hij slechts afkeer. Hij probeert te vluchten in de wereld van zijn kindertijd en in die onschuld zielerust te vinden. De kinderjaren zijn voor hem een periode van gaafheid, zondeloosheid en daarom wendt hij zich ook verscheidene malen tot zijn moeder. Hij wil zich verzekeren van de moederliefde, de enige menselijke verhouding die vrij is van zonde en schuld, maar ook deze band blijkt te zijn verbroken.

Terug wilde ik, eindelijk terug,
zoals ook Hij weeromkwam in de Schrift.
Verweerde stilte, onze ouders in het huis.
Daar komen ze al, roepen mijn naam, huilen,
de stakkers, ze omhelzen mij strompelend.
De oerorde neemt mij weer op.
('Apokrief')

Dit onvermogen tot menselijke contacten is een van de oorzaken van zijn alom merkbare gevoel van eenzaamheid. Deze eenzaamheid gaat gepaard met een schrijnende angst, waarvan niemand of niets hem kan velossen, zelfs God niet. De angst is zeer diep geworteld en vormt de grondslag van het hele gevoelsleven.

De angst en de droom
waren mijn vader en mijn moeder.
('De rest is genade')

Het individu blijft alleen staan in een wereld die steeds meer van hem vervreemdt.

We worden heen en weer geworpen
in een sterrennet,
vissen aan de kant getrokken,
in het niets gapen onze monden,
happen we in de droge ruimte.

('Vissen en het net')

In 1970 verscheen de bundel *Nagyvárosi ikonok* (*Ikonen van de grote stad*), een verzameling van dertig jaar literaire produktie, bij elkaar 67 gedichten. Deze bundel kan gezien worden als de atlas van zijn bestaan; hij schetst een troosteloze wereld, een oneindig ruïneveld, als na een veldslag. In zijn vroegere gedichten komen nog natuurelementen voor; water, lucht en sterren zijn nog levende elementen in een bijbelse schepping. Tegelijkertijd met het verschijnen van gedichten waarin hij zijn oorlogservaringen verwerkt, verdwijnt dit bijbelse landschap. Hieraan is duidelijk te zien hoe ver de oorlog doorwerkte in zijn denken en waarnemen. Als na een gigantische natuurramp wordt zijn wereld steeds troostelozer en meer verlaten, al het leven is eruit verdwenen. We worden omgeven door naakte muren, verweesde planken, scherpe stenen, een muur van vuur; de grond is bedekt met stenen, puin, ijskoud zand, blikken en vuilnis; de mens leeft in ronde putten, uitgestoten schuren, gangen, winterse vuilnisbelten, lege hokken, versplinterde kooien en kraters. De wereld is een koud niemandsland, waarin de mens slechts een onbeduidende stip is.

Mijn rug, verlaten steen,
Ligt, zonder geheugen, zonder mij,
in de dode as van miljoenen jaren.

Koude wind waait.
('Koude wind')

Van dit bestaan zijn de grenzen nu eens oneindig wijd, 'as van miljoenen jaren', 'Ik leun over windkoele sterren' ('Apokrief'), 'Mens die uit de aarde steekt' (Id.). De mens is nietig en kwetsbaar in een onoverzienbare, lege kosmos, overgeleverd aan de grillen van het lot en de genadeloze natuurelementen.

Dan weer ontstaat het gevoel van schrijnende verlatenheid door een verstikkende benepenheid, waaraan ontsnappen onmogelijk lijkt, 'In de bloedige warmte van de kotten' ('Feest van het dieptepunt'), 'verandert/plotseling het huis in een vierkante valkuil' ('Plotseling ontwaakt'). We zitten gevangen in dit leven, een val waaruit we niet kunnen ontsnappen, hoe groot of klein deze kerker ook lijkt. Het menselijk bestaan is gereduceerd tot een animaal isolement, ons leven speelt zich af in een beestachtige omgeving. Een van de gedichten waaruit deze bijna misdadige verlatenheid duidelijk naar voren komt draagt de titel 'Kwatrijn':

Slapende spijkers in het ijskoude zand.
Plakkaat-eenzame nacht bij regen.
Je hebt in de gang het licht laten branden.
Vandaag vergieten ze mijn bloed.

In eerste instantie lijkt het of de dichter een simpele situatie beschrijft. Deze indruk wordt nog versterkt door de feitelijke en emotieloze titel. Bij het lezen van de laatste regel blijkt er echter een persoonlijke tragedie schuil te gaan achter de zakelijke beschrijving. Door het ontbreken van het werkwoord in de eerste drie regels ontstaat een sfeer van verstildheid, van onbeweeglijke oneindigheid. De nacht, de regen, de kou en het licht in de verte roepen een spookachtige sfeer op, nog versterkt door geheimzinnige begrippen als slapende spijkers en plakkaat-eenzaamheid. Een omgeving waaruit iedere menselijkheid is verdwenen en waarin dode materialen menselijke eigenschappen en functies hebben overgenomen. Misschien wachten deze spijkers wel op een kruisiging en wordt zo al vooruit gewezen naar de situatie in de laatste regel. Bij een plakkaat met zijn schreeuwerige opdruk waarbij de communicatie slechts van een kant komt, is geen weerwoord mogelijk en zo wordt een gevoel van machteloze eenzaamheid opgeroepen.

Pas in de derde regel komen we enig menselijk handelen tegen, maar het is niet duidelijk tot wie de dichter spreekt: een geliefde die hem verlaten heeft, iemand die hem gaat verraden, of praat hij tegen zichzelf? In ieder geval ontstaat er een gevoel van angst, de angst uit onze kindertijd voor het donker, toen onze moeder het licht op de gang liet branden. De inhoud van de regels wordt steeds concreter, alsof hij langzaam omsingeld wordt door zijn omgeving en de laatste regel een plotselinge uitroep van angst is. Wat voor dood wacht de persoon in dit gedicht, wordt er naar Christus verwezen in de Hof van Getsemane, plotseling gegrepen door doodsangst, of is hier sprake van de algemene doodsangst, die we allemaal kennen? Pomogáts (1982) geeft een andere uitleg. János Pilinszky zou in dit gedicht zijn angsten uit de stalinistische periode hebben verwoord. De plakkaten zijn de overal aanwezige politieke affiches uit deze tijd, die met hun holle, opdringerige leuzen de nonconformisten bedreigen en in een isolement plaatsen. De constante angst voor een meedogenloos en despotisch regime en het constante gevaar om verraden te worden geven een gevoel van verlatenheid.

De beelden en samenstellingen zwalken tussen alledaagse feiten en tijdloze, kosmische associaties. Het nabije en verwijderde, werkelijkheid en fantasie worden naast elkaar geplaatst, aan elkaar gekoppeld. Aan veel van dit soort combinaties danken zijn gedichten hun vervreemdende en sureële effect. Als in een boze droom slaat een normale alledaagse situatie plotsklaps om in een onwerkelijke wereld.

Zijn gedichten zijn vrijwel allemaal in de tegenwoordige tijd geschreven. Er zijn wel gedichten die terugverwijzen in de tijd, maar ook deze refereren eigenlijk aan de actualiteit. De toekomende tijd wordt alleen in verbinding met de dood gebruikt. De oneindige eenzaamheid, het tijdloze lijden maken ieder vooruitzien in de toekomst nutteloos, de toekomst wordt door hem als statisch ervaren, alles blijft slechts een herhaling van wat al geweest is. Daarom lopen verleden en heden in elkaar over en is de toekomst niet van belang.

> en toch kan wat geschied is maar geen einde nemen.
> ('Passie')

Deze beperkte beleving van het tijdsverloop vinden we ook terug bij zijn beleving van de natuur. Hij ziet geen natuur om zich heen, maar slechts een ruimte beheerst door vier elementen: water, aarde, vuur en lucht. Er is geen wisseling van seizoenen, geen dierlijk of plantaardig leven. Zelfs de vier elementen komen niet als echte

natuurverschijnselen in zijn poëzie voor, maar zijn dragers van een symbolische betekenis. Deze symbolische functie is echter sterk wisselend; water, aarde en lucht staan vaak voor een gevoel van berusting, onverschilligheid, maar kunnen ook een gevoel van desolaatheid weergeven. Het meest gebruikte symbool is dat van het water, daardoor is het ook het meest beladen: confusie, kwetsbaarheid, vernietiging, leven, dood zijn allemaal betekenissen die aan dit begrip kunnen worden toegekend; samenvattend zouden we dit als het symbool van het menselijke lot kunnen beschouwen, zoals János Pilinszky dit zag. In het gedicht 'Vissen in het water' is het water het element waar we allemaal vandaan komen voor we op deze vijandige en voor ons dodelijke aarde terecht komen en waar we ons hele leven naar blijven terugverlangen.

> vissen aan de kant getrokken,
> in het niets gapen onze monden,
> happen in de droge ruimte.
> Tevergeefs roept fluisterend ons
> het verloren water.

In het gedicht 'Voortaan zal ik slechts kijken' staat het water voor het levenslot, de onstuitbare loop van ons bestaan.

Zoals in de inleiding al werd gezegd, vormt het levenswerk van János Pilinszky een compact en tamelijk uniform geheel. Al vroeg in zijn leven vond hij de juiste toon om zijn gedachten te verwoorden en niets bracht hem ertoe zijn levensopvattingen te herzien, de geschiedenis bleef hem gelijk geven. Het jaar 1971 bracht echter een verrassende wending in zijn literaire produktie: in dat ene jaar schreef hij bijna evenveel als in de dertig voorafgaande jaren samen. De bundel die hiervan het resultaat was, *Szálkák* (*Splinters*, 1972), bevat zo'n zestig nieuwe gedichten. Het in periodes opdelen van het levenswerk van een dichter heeft vaak iets geforceerds en dit geldt in sterke mate voor dat van János Pilinszky. Toch geven deze nieuwe gedichten een verandering te zien vergeleken met het voorafgaande werk, er is geen sprake van een breuk, maar eerder van een modificatie van zijn werkwijze.

IN *Szálkák* vinden we gecodeerde gedichten met veel inhoudelijke pauzes, toneelmatige scènes en dialogen, waarin een bijna postsurrealistisch verband wordt gelegd tussen gedachte en symbool. Zijn stijl verliest de zo kenmerkende puriteinse eenvoud en hij begint te schrijven in een duistere, raadselachtige taal. Deze wijziging van zijn dichterlijke technieken gaat echter niet gepaard met een verandering van zijn wereldbeeld. De vier grote motieven uit zijn vorige werk blijven onverminderd een rol spelen:

de wereld als schavot, de noodzakelijke, maar onbereikbare liefde, de dood en het katholicisme. Dit wordt zelfs al duidelijk uit de titel van de bundel: de splinters zijn die uit het kruis en de eerste verscyclus is getiteld ‘Monstrans’. In het eerste gedicht wil hij de lezer meteen duidelijk maken dat wat hem betreft alles bij het oude is gebleven.

> Zoals ik begon, zo ben ik gebleven.
> Waarmee ik begon, dat zal ik blijven doen.
> Zoals de gevangene, die teruggekeerd
> in zijn dorp, blijft zwijgen,
> woordenloos zittend achter zijn glas wijn.
> (‘Zoals ik begon’)

Toch lijkt het wel of de sfeer die hij oproept in de gedichten van deze bundel zachter, losser is geworden; het lijkt alsof hij een soort innerlijke berusting heeft gevonden en het geloof hem nu meer zekerheid verschaft. Voor het eerst geeft hij in zijn verzen ook onomwonden zijn verlangen naar liefde, naar menselijke contacten toe en zoekt hij naar een soort nostalgische verzoening met het leven. De dood blijft echter voortdurend aanwezig en werpt zijn schaduw op ieder moment van geluk.

Het meest in het oog springende verschil met zijn vroegere werk schuilt in de vorm van de gedichten. Tot nu toe kende zijn poëzie een zeer gesloten opbouw, er lag een grote nadruk op het eerste en laatste deel, die inhoudelijk verbonden werden door een lineair gestructureerd middendeel. Met de grootst mogelijke zorg plaatste hij ieder woord, iedere regel in het grotere verband van het gedicht, alsof hij probeerde door zijn eigen gedachten te ordenen de wereld om hem heen aan een of andere ordening te onderwerpen. In de bundel *Szálkák* breekt hij enigszins met deze werkwijze en hierin ligt waarschijnlijk ook de oorzaak van de grote hoeveelheid gedichten die hij nu in betrekkelijk korte tijd kon schrijven. De gedichten wekken een fragmentarische indruk en berusten meer op gedachtenassociaties en plotselinge invallen. Dit brokkelige effect ontstaat door de pauzes die hij invoegt tussen de verschillende zinsdelen. Hij verdoezelt zelfs de tot nu toe meest belangrijke, meest benadrukte delen, het begin en het eind, door ingewikkelde metaforen te gebruiken. Een tot het uiterste gedreven zuinigheid met woorden geeft aan dat zijn stijl en dichterlijke technieken hun uiteindelijke vorm hebben gevonden. De traditionele zinsbouw, zelfs de gebruikelijke woordbetekenissen voldoen niet meer, voor zijn gedichten heeft hij een eigen syntaxis en semantiek ontwikkeld. Zijn poëzie wordt abstracter en daardoor raadselachtiger en hij kent aan woorden een nieuwe betekenis en een nieuwe functie toe. Hierin zien we de grote invloed van de opvattingen van Pierre Emmanuel. Al in 1965 vertaalde János Pilinszky een essay van hem en gaf daarmee aan dat hij er groot belang aan hechtte. Emmanuel kent aan de taal een mystieke functie toe en verlangt van de dichter dat hij deze taak weer ontdekt en de taal weer als zodanig gaat gebruiken. In onze tijd zijn de woorden en hun betekenissen afgesleten, verdwenen in een chaos van terminologieën, de mens is het verband kwijt geraakt tussen het woord en de benoemde wereld. Het gebruik van de taal in zijn authentieke rol zou het de dichter mogelijk maken om de gehele onzichtbare geschiedenis van de mensheid te overzien en zou hem in staat stellen datgene wat niet te verwoorden is uit te drukken. Vooral dit laatste had grote invloed op Pilinszky, hij zocht immers zijn hele leven lang al naar het verband tussen het individuele en

het bovennatuurlijke, het actuele en het tijdloze. In de theorieën van Emmanuel vond hij de ideeën van wat hij zelf altijd al als de taak van zijn dichterschap had gezien, het dichten als bemiddeling tussen de mensheid en het lot. Dit zoeken naar de originele kracht en mogelijkheden van de taal ontaardde bij Pilinszky echter niet in de irrationele spielereien die we bij zoveel moderne poëzie terugvinden of in de programmatische bovenwerkelijkheid van het surrealisme. Hij dichtte niet vanuit een l'art pour l'art-houding, maar kende aan de poëzie een morele taak toe.

Langzamerhand ontdeed hij zijn gedichten steeds meer van ieder episch, versierend of verklarend element, met als eindresultaat een feitelijke poëzie. In het voorwoord tot de bundel *Rekviem* (1963) schreef hij: 'Lyriek is in principe eenvoudig, (...), omdat de lyriek, des te lyrischer ze zijn wil, des te minder zich iets aantrekt van de ingewikkeldheid van de oorzaken, maar zich vrij aansluit bij de kale feiten, de uit dit oogpunt bezien juist onpoëtische materie.' Door het versterken van deze feitelijkheid bereikt hij vooral in zijn kwatrijnen een grote zeggingskracht. Uitgaande van een min of meer feitelijke situatie laat hij het waarschijnlijke, concrete overgaan in het bovenwerkelijke ('Kwatrijn', 'Koude wind', 'Toch').

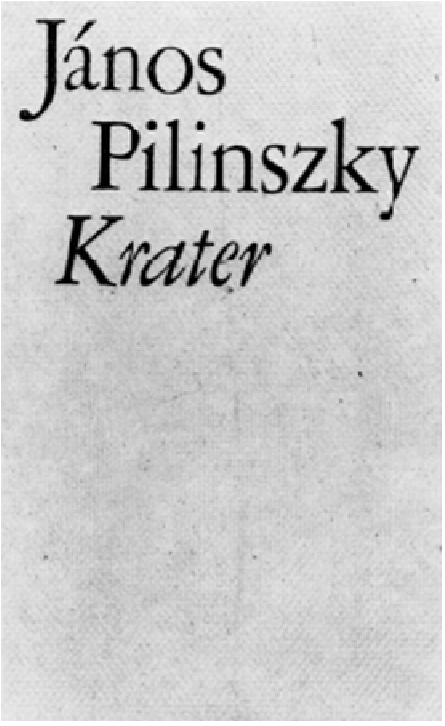
> Met zijn winden en rivieren
> is nog zo ver het morgenrood!
> Ik doe mijn hemd en kleren aan.
> Ik knoop ze dicht boven mijn dood.
> ('Agoni Christiana')

Deze poëzie mag dan wel feitelijk zijn, zakelijk is ze nooit, op een bepaald punt gaat de concrete werkelijkheid over in de beklemmende absurditeit van het bestaan. Of de feitelijke situatie blijkt van begin af aan een visioen geweest te zijn en dit wordt ons in de laatste regel duidelijk gemaakt.

Wanneer Pilinszky feiten vermeldt in zijn gedichten, drukt hij in concrete taal zijn abstracte gedachtenwereld uit; een gevoelswereld, die bijna loodrecht op de dagelijks ervaren wereld staat. Zo onstaat een vermenging van het werkelijke en het irrationele, het objectieve en het subjectieve. Uit de combinatie van deze onvermengbare elementen komt de voortdurende paradox voort, die zo kenmerkend is voor zijn gehele werk.

De gebruikte vertalingen zijn geciteerd uit de bundel *Krater*, vertalingen door Erika Dedinszky, met uitzondering van de gedichten:

'Vissen in het net', 'De Franse krijgsgevangene' uit de bundel *Endre ady e.a.*, 'Agonia Christiana', 'Koude wind' en 'Kwatrijn' uit *Toren van het zwijgen*, en 'Zoals ik begon', een vertaling van mijzelf.



Bibliografie
Trapéz és korlát, 1964
Aranymadár, 1957
Harmadnapon, 1959
Rekviem, 1959
Nagyvárosi ikonok, 1970
Szálkák, 1972
Végkifejlet, 1974
Tér és kapcsolat, 1975
Kráter, 1976
Beszélgetések Sheryl Suttonnal, 1977
Pilinszky János válogatott müvei, 1978
Szög és olaj, 1982

Vertaald naar het Nederlands:
Endre Ady e.a. *Werk uit Hongarije*, Poëzie samengesteld door Antal Sivirsky. Manteau, Brussel/Den Haag, 1969
Kentering 4, 1975; brochure en stencil Poetry International Rotterdam, 1976
Mandala 5, 1976
Bloknoot, 1976
De toren van het zwijgen/ Moderne Hongaarse poëzie. Samenstelling Erika Dedinszky. Meulenhoff, Amsterdam, 1977
János Pilinszky, *Krater.* Keuze, vertaling en nawoord Erika Dedinszky. Kwadraat, Vianen, 1984

naar andere talen:

Anthologie de la poésie hongroise. Paris, 1962
Mes poètes hongrois. E. Guillevic. Paris, 1967
Neue ungarische Lyrik. Salzburg, 1971
Grossstadt-Ikonen. Salzburg, 1971
Big City Ikons. Vertaling Ted Hughes. Penguin Modern European Poets, 1976

Literatuur:

Sándor Radnáti: A szenvedö misztikus. Literatura 1975, pp. 115-144
László Fülöp: *Pilinszky János.* 1977
Pál Varga: Hazafelé a mindenségbe. Pilinszky János költészetéröl. Alföld 1980, 5, pp. 59-64
Dezsö Tandori: *Az erösebb kozelében.* 1981
Béla Pomogáts: *Az újabb magyar irodalom 1954-1981.* Boedapest, 1982
A magyar irodalom története 1945-1975 II/2. A koltészet red. Miklós Bélédi. Boedapest, 1986

Wim Swaan

Beelden, al dan niet bewogen
Poëzie en maatschappelijke betrokkenheid in Hongarije

De poëzie van Sándor Kányádi en György Petri vertoont tamelijk grote verschillen. Eén overeenkomst is echter opvallend: beiden stellen af en toe in hun gedichten politieke en maatschappelijke verschijnselen heel direct aan de orde. Dat is opmerkelijk, omdat in de Nederlandse poëzie en in het algemeen in de moderne westerse poëzie, maatschappelijke betrokkenheid een rariteit is geworden. De zeldzame keren dat het nog wordt geprobeerd, levert het meestal niet de beste poëzie op.

De beoordeling van de kwaliteit van de poëzie van Kányádi en Petri laat ik graag aan de lezer over - hier wil ik ingaan op de vraag waarom zij maatschappelijke betrokkenheid via poëzie uiten. Is het vooral een substituut voor inadequate democratische instituties, zoals men wellicht op het eerste gezicht geneigd is te denken, of spelen er nog andere factoren een rol?

Liefde en vrijheid

Om te beginnen is het een lange traditie in Hongarije, evenals elders in Oost-Europa, dat dichters fungeren als ‘de spreekbuis van het volk’, zowel door middel van hun poëzie als in hun maatschappelijke optreden. Een sprekend voorbeeld in Hongarije is Sándor Petöfi (1823-1849), die vandaag de dag nog altijd voor velen een bron van inspiratie is, zowel in poëtisch als in politiek opzicht. Petöfi wilde ‘het volk laten heersen in de poëzie’, en verzette zich tegen de pedanterige elitaire houding van veel literatoren uit zijn tijd. Ook politiek gezien bestreed hij de overheersing door de Hongaarse adel en de Habsburgse monarchie letterlijk te vuur en te zwaard, door zijn deelname aan de uiteindelijk mislukte Hongaarse vrijheidsstrijd en revolutie van 1848-1849. Deze strijd heeft hij in veel van zijn gedichten bezongen. Zijn deelname eraan heeft hem uiteindelijk het leven gekost.

De grote thema's van Petöfi's gedichten zijn liefde en vrijheid, hetgeen ook in de latere Hongaarse poëzie steeds opnieuw terugkeert:

> Al wat ik van het lot begeer,
> Is liefde en vrijheid slechts, niets meer.
> Voor mijne liefde zou ik steeds mijn leven
> En voor de vrijheid zelfs mijn liefde geven.
> (in de vertaling van A.S.C. Wallis)

De traditie dat dichters een betrokkenheid bij de maatschappij vertonen, en dat literatuur als een middel ter nationale overleving en maatschappelijke verandering wordt beschouwd, is vooral de laatste dertig jaar van karakter veranderd.

In plaats van de betogende en getuigende poëzie van Petöfi, veelal onverteerbaar pathetisch voor de hedendaagse lezer, is een ingetogener en eerder vertellende poëzie ontstaan. Sándor Csoóri (in het Nederlands in de vertaling van Erika Dedinszky verschenen bij In de Knipscheer en in de Poetry International-bloemlezing *De toren van het zwijgen*) stelt bijvoorbeeld: ‘De dienstbaarheid die de staatsburger tot eer

strekt kan de schrijver bij zijn werk juist schaden. Schrijven is voortdurend kiezen en je niet als Odysseus bij voorbaat aan een mast laten vastbinden.' Over de moderne dichter zegt hij dat deze 'geen rekenschap wil afleggen, maar meetellen, aanwezig zijn.' De poëzie niet meer als instrument van doelen buiten zichzelf, maar vanuit zichzelf sprekend, meedelend 'wat gezegd moet worden', zoals Kányádi het formuleert, en politiek niet meer dan een ónderdeel van het dagelijks leven, naast 'vrouwen, sigaretten en alcohol' zoals Petri het uitdrukt. Mooi en toepasselijk zijn de regels van Lucebert:

geen gedicht mag betogen
wil het slagen daarom
is mijn schrijftafel kleiner dan mijn hand

Veel Hongaarse schrijvers hebben maatschappelijke betrokkenheid afgezworen, blij verlost te zijn van de knellende richtlijnen van het socialistisch realisme uit de jaren vijftig. Poëzie was in die tijd gereduceerd tot een ideologisch instrument: het diende optimistisch te zijn, de zegeningen van het socialisme te bezingen en niet te vergeten ook de partijleider zelf.

Anderen beschouwen zich weliswaar nog steeds als een betrokken schrijver, maar uiten dit niet direct in hun poëzie, doch eerder in essays of in hun maatschappelijk optreden. De al genoemde Sándor Csoóri is daarvan een goed voorbeeld. In prachtige essays houdt hij zich met de meest uiteenlopende culturele en maatschappelijke onderwerpen bezig. Ook schroomt hij niet publiekelijk stelling te nemen tegen de autoriteiten. Zo behoorde hij samen met György Petri tot de ondertekenaars van het memorandum van oktober 1986, waarin intellectuelen uit Hongarije, de DDR, Polen, Roemenië en Tsjechoslowakije opriepen tot herdenking van de Hongaarse opstand en tot democratisering van de Oosteuropese samenlevingen.

Natuur en rede

Behalve de bovengenoemde traditie spelen twee aspecten een rol bij de (bescheiden) voortleving van maatschappe-

lijke betrokkenheid in de poëzie. In de eerste plaats, dat in vergelijking met (Noord)West-Europa de scheiding tussen de verschillende genres in de Hongaarse cultuur minder strak is. Film, poëzie, proza, essayistiek en journalistiek - het loopt vloeiender in elkaar over. Met de keuze van het het genre ligt de aard van het werk niet geheel vast. Beschouwende gedachten, al dan niet politiek getint, zijn aldus niet strikt gebonden aan essayistiek of journalistiek, maar kunnen ook in de literatuur of in de film aan bod komen, al naar gelang de voorkeur van de kunstenaar, zijn bekwaamheden en zijn stemming. Een mooi voorbeeld is het gedicht 'Zwart-Rood' van Sándor Kányádi. In plaats van een journalistieke of wetenschappelijke beschouwing kiest hij het gedicht als vorm om over de volksdans te schrijven. Csoóri kiest er daarentegen meer voor om het belang van de volkscultuur door middel van essays naar voren te brengen.

In de belevingswereld van schrijvers en lezers is er een minder strakke scheiding tussen droombewustzijn en rationeel denken (zie het artikel van Erika Dedinszky in De Tweede Ronde). De poëzie is aanmerkelijk beeldender van aard dan de moderne Westeuropese poëzie. Veel dichters zijn sterk beïnvloed door de volkspoëzie en de volkskunst, zoals Csoóri en Kányádi. Wat ontstaat is 'een visionair, met metaforen behangen universum waarin ideeën en emoties, zelfbespiegeling en engagement, natuurtaferelen en vrije associaties in één beweging ronddraaien,' zoals Erika Dedinszky schrijft.

Binnen dit universum kan maatschappelijke bewogenheid een rol spelen, niet als noodzaak, maar als mogelijkheid, niet als een op zichzelf staande stroming, maar als een organisch onderdeel van de Hongaarse literatuur. Dat het bij zowel Kányádi als Petri een rol speelt is eigenlijk toeval - literair gezien zijn ze eerder elkaars tegenpolen. Evenmin zijn het eenlingen: zo kan gewezen worden op het werk van Gyula Illyés (in Nederland vooral bekens als prozaschrijver, onder andere van *Het volk van mijn poesta*) en van de veel minder bekende, zeer ingetogen schrijvende László Bertók.

In dit verband is het aardig in het kort een vergelijking te maken met ontwikkelingen in de Nederlandse poëzie, even afgezien van de rol die maatschappelijke betrokkenheid speelt.

Over 'de' moderne Nederlandse dichter schreef Cyrille Offermans: 'Hij verzet zich tegen de (zelf)vernietigende scheiding van gevoel en verstand, doen en denken, lichaam en geest, heden en verleden, van natuur en rede uiteindelijk, door niet mee te gaan met het tempo waarmee die scheiding op de spits wordt gedreven. De vooruitgang - die er geen is - probeert hij af te remmen. Hij wil een vertraging van waarneming en handeling om er even buiten te kunnen treden: een faseverschil dat de ontkoppeling van natuur en rede én het idee van hun herstel in een beeld zichtbaar kan maken.' Het leidt op het moment tot veel semantische, op de plaats balancerende poëzie, waarvan de cyclus *Sur place* van Hans Faverey zowel qua titel als qua inhoud een goed voorbeeld is.

Ook in de Hongaarse poëzie kan men dergelijke gedichten aantreffen, bijvoorbeeld 'SF-liefde' van György Petri. Bij dichters als Csoóri en Kányádi die sterk door de traditionele volkscultuur zijn beïnvloed, zal men niet zo gauw een 'sur place' aantreffen. Daar lopen beelden in elkaar over, langs elkaar heen, bewegen vooral. Betekent dat nu dat in hun wereldbeeld (en in dat van hun lezers) natuur en rede minder scherp gescheiden zijn? Het is mogelijk, maar misschien gaat het er eerder

om dat ze op een andere manier met die scheiding omgaan. Csoóri schrijft bijvoorbeeld: 'Langzamerhand zijn we gaan beseffen dat er in onze wereld tussen *weten* en *niet-weten* geen wezenlijke kloof bestaat. Met andere woorden: voor de mens van vandaag is de maatschappelijke werkelijkheid even onoverzichtelijk en onbegrijpelijk als vroeger de werkelijkheid van natuur voor onze voorouders geweest moet zijn.' En elders heeft hij opgemerkt dat men in Oost-Europa het leven nog als *lot* ondergaat, hetgeen hij koppelt met het verschijnsel dat de poëzie tot de hoofdstroom van de cultuur behoort, in tegenstelling tot West-Europa waar dichtbundels de etalages niet eens halen en poëzie een specialisme aan het worden is.

Gedichten door gordijnen heen

Het tweede aspect dat een rol speelt bij de voortleving van maatschappelijke betrokkenheid in de poëzie is het karakter van het maatschappelijk systeem. De politiek, of om preciezer te zijn de staat, grijpt veel dieper in het dagelijks leven in, zodat dergelijke ervaringen veel eerder in aanmerking komen om in poëzie verwoord te worden. Bij Kányádi komt bijvoorbeeld in sommige gedichten de bedreigde positie van de Hongaarse minderheid in Roemenië aan bod, alsmede de invloed die in het dagelijks leven uitgaat van het optreden van de staatsveiligheidspolitie, terwijl het bij Petri vooral de naoorlogse politieke gebeurtenissen in Hongarije zijn. Het feit dat iedere schrijfmachine jaarlijks opnieuw geregistreerd moet worden - zoals in Roemenië het geval is - waarbij de autoriteiten zich het recht voorbehouden hem in beslag te nemen, heeft ontegenzeglijk invloed op het schrijven van poëzie. Verder spelen ook de beperkte uitingsmogelijkheden een rol. Waar de media onder een betrekkelijk strenge controle staan, vindt men veelal in de literatuur een grote maatschappelijke betrokkenheid, waarschijnlijk omdat een meer verhulde voorstelling van zaken niet zo bedreigend is voor de censuur.

Men moet er echter voor oppassen, niet aan de andere kant van het paard te vallen, zoals een Hongaars spreekwoord zegt. Het feit dat het maatschappelijke systeem in Oost-Europa van invloed kán zijn op een gedicht, betekent niet dat het dat ook noodzakelijkerwijs móet zijn, zoals men hier te lande veel schijnt te denken. Boeken van Oosteuropese schrijvers lijken alleen verkocht te kunnen worden als er op de flap melding gemaakt wordt van de problemen die de schrijver ooit met de autoriteiten heeft gehad. Achter elk beeld wordt een politieke lading gezocht, de perfecte methode om poëzie te verkrachten. In plaats van de beelden te doorleven, en zo nabij te komen wat de dichter te zeggen heeft, gaat men de poëzie als in

schoolboekjes onmiddellijk analyserend te lijf, op zoek naar de 'bedoelingen van de schrijver'. Het is een leeswijze die merkwaardig genoeg sterk overeenkomt met die van de censor, voor wie de intrinsieke waarde van de gedichten immers volstrekt irrelevant is - talloos zijn de anekdotes over geschriften die verboden werden om politieke toespelingen waar de schrijver zelf in de verste verten niet aan gedacht had. (Al moet daar aan worden toegevoegd dat in het bijzonder in de poëzie van Kányádi ook de Hongaarse lezers allerlei politieke toespelingen opmerken waar ze in het geheel niet bedoeld waren. Dat is haast onvermijdelijk. Die lezers zijn echter evenzeer geïnteresseerd in de intrinsieke waarde van zijn poëzie.)

Opmerkelijk is het dat veel uit Hongarije afkomstige migranten het onmiddellijk met de Nederlandse calvinistische achtergrond en de traditie van domineespoëzie in verband brengen, dat men hier achter elke tekst een bedoeling zoekt, en hoofdzakelijk geïnteresseerd is in 'geëngageerde dissidenten-literatuur' uit Oost-Europa.

Hoe belangrijk de toespelingen op de maatschappelijke situatie ook zijn, men kan er beter een keertje één over het hoofd zien, dan de gedichten enkel en alleen te lezen als een substituut voor inadequate democratische instituties, of als een soort verkapt opinieweekblad. Het fascinerende van de Hongaarse poëzie is juist dat droomwaarnemingen met een mytisch karakter en meer rationeel getinte waarnemingen elkaar vloeiend afwisselen. De lezer die de gordijnen in zijn hoofd te strak heeft dichtgetrokken, mist iets bij lezing van deze poëzie.

Literatuur

'Sur place, de foto als embleem voor twee jaar Nederlandse poëzie', J. Bernlef, Raster 22, 1982

'Ik trok de wijde wereld in...', Sándor Csoóri, Mandala 8, 1978

A félig bevallott élet (*Het leven voor de helft bekennen*), Sándor Csoóri, Boedapest 1978

The Oxford history of Hungarian literature, Lóránt Czigány, Oxford 1984

'Proza en poëzie uit Hongarije', Erika Dedinszky, De Tweede Ronde, winter 1984

De toren van het zwijgen, bloemlezing van moderne Hongaarse poëzie, vertaald door Erika Dedinszky, ingeleid door A. Kibédi Varga, Amsterdam 1977

'Ontkoppeling, vertraging: een geslaagde lezing van de nederlandse poëzie', Cyrille Offermans, Raster 15, 1980

Gedichten van Alexander Petöfi, uit het Hongaarsch vertaald door A.S.C. Wallis, met een schets van Petöfi's leven en dichtkunst door G. von Antal, Haarlem 1924

Zoltán Zelk
Gedicht

Het beroofde land

Als een oog met staar verroert zich de
herfstlucht al drie dagen lang niet,
verregende wind glijdt als een slang
door de modder en steekt sissend
zijn kop op naar de wrede hemel -
droevig ziet een verminkte boom
hoe over de roestige velden
zijn bladeren vliegen, als de jeugd.

Hier loop ik door dit beroofde land,
het gras en de bladeren staren
mij argwanend aan en fluisteren
met elkaar, alsof ze vragen:
ken je die? Wantrouwen vergezelt
elke stap, 'k durf niet om te zien:
misschien schudden de bomen vloekend
wel hun takken achter mijn rug...

Alleen de stoppels op 't land staan er
onverschillig bij, steeklige
weide-proletariërs, voor hen
is elk seizoen een dwingeland
herfst, zomer. Als blinden op een hoek
staan ze onbeweeglijk in de
verende tijd, niets te verliezen.
Al slaat regen, ze huiveren niet.

Op de tast ga ik verder, reeds zinkt
de grond als wier onder mij en
tevergeefs zoek ik, als dierbare
oude gezichten, de ruige
kudde heuvels en het frisse groen
van het bos - alles om mij heen
is oud en gerimpeld, het verval
ritselt zachtjes, als perkament.

Zo vlucht ik, van mijn gezicht en mond
de modder vegend. Vertroostend,
om mij te laten vergeten, strijkt
de fluwelen nacht op mij neer.
Vanachter de bergen kruipt dampend
de schemering en breidt zich uit.
Langzaam vult de streek zich tot de rand,
als een drinkbeker met water.

(vert. Henry Kammer)

Gyula Illyés

Gedicht

In de sneeuw

Tijdens de sneeuwval klonk opeens een harde
donderslag, en bliksem flitste door de lucht -
Bliksem bij sneeuw? - De ruiterknapen hieven
een lied aan, nauw hoorbaar zweefden de ijle
tonen van zigeunervedels ons tegen-

Wellicht door het splijtend wolkendek, vanwaar
't licht als van ochtendlijk koffiehuis straalde?
Ik luisterde, wachtte en neuriede mee
en hoorde opnieuw toe: 'k wist dat ik droomde,
maar toch: waarvam kende ik deze streken?

Dit lanschap, dit vermoeide lied, dit bleke
volk, het verlangen om te sterven in 't hart!
de bedwelmende wens om onder te duiken,
te vluchten, als God de Vader je zijn zorg
- je lot dus - als een teugel in de nek werpt?

Wogoelië! Tussen Konda en Sosva,
land van vorst, honger, woeste afgoderij,
waar, in de kam van de wind, in het oerwoud,
als men op honderd mijl één mens vindt, 't is veel -
Wenend verhief ik mij in de stijgbeugels.

En ik viel weer terug, de paarden, stijgerend,
als ging 't op huis aan, joegen voort (hun hoeven
zakten nauw'lijks in de sneeuw). Als over 't dak
der schuimende zee wij vlogen, de scherpe,
snijdende en fluitende dood tegemoet-

(vert. Henry Kammer)

Noot van de vertaler: Wogoelië = land der Wogoelen, in hun eigen taal Manjsi genaamd. Dit volk, dat qua taal nauw verwant is aan de Hongaren, woont thans ten oosten van de Oeral, langs de rivier de Ob en de zijrivieren daarvan. Samen met de Ostjaken (Chanti) en de Hongaren (Magyar) vormen zij het volk der Oegriërs, dat oorspronkelijk (tot ca. 500 v.Chr.) tussen de knie van de Wolga en de Oeral woonde. Dat gebied is de bakermat van het Hongaarse volk. Aangezien de cultuur der Wogoelen nog veel overeenkomst vertoont met de oorspronkelijke Oegrische cultuur, geeft dit gedicht van Illyés uitdrukking aan nostalgisch verlangen naar de bakermat van het Hongaarse volk en hereniging met de twee broedervolkeren.

Gyula Illyés
Gedicht

Broeder en zuster

Drie dagen zou ik verliefd slechts willen kijken
naar je brauwen, naar je ogen - schaduwrijke
dalen -, naar 't zeggeveld van je wimpers, waarin 't
levendige watertje zo dartel ontspringt,
zonlicht en vluchtige voornemens weerspieg'lend:
gladgeschubde visjes door een stroompje schietend-
Drie dagen lang zou ik zwijgend willen kijken
eerst naar je ene, dan naar je andere oog.

En ik zou nogmaals drie dagen willen kijken
naar de zachte welving van je borsten, prijkend
onder het doorschijnend kleed; nog sluim'rend pronken
erop twee sterren, die, ontwakend, flonkerend
zich opmaken over 't beddelaken, 't zijden,
licht uit te spannen, mijn blinde nacht doorschijnend-
Drie dagen lang zou ik zwijgend willen kijken
eerst naar je ene, dan naar je andere borst.

En het zou mij genoeg zijn dan weer drie dagen
mijn blik te laten weiden over, te laven
aan van je beide knieën 't rijk ontloken schoon,
denkend dat, uitdagend en toch niet zonder schroom,
te openen zich elk de ander zacht aanspoort,
gelijk vleugeldeuren van een stralende poort-
Drie dagen lang zou ik zwijgend willen kijken
eerst naar je ene, dan naar je andere knie.

In de milde warmte die je lichaam afgeeft,
in 't weldadig schijnsel dat je gestalte omzweeft,
zou 'k mij willen baden, een zieke in de zon,
wachtend totdat mijn borst te tintelen begon
en de pijn allengs minder werd en langzaam-aan
't lichaam zich losmaakte van dit moeizaam bestaan
en opsteeg tot wolken van een lichter Zijn,
dat mij in slaap zou sussen, als een kinderrijm-

En dan zou ik weer kind geworden zijn, jouw kind,
om je te beminnen, gelijk een kind bemint,
meteen gewinnend wat liefde pas heel laat geeft:
troostwoorden, waarmee je mijn gewond hart geneest.
Als een broer zijn zuster 'k je in mijn armen prangde,
de smaak van 't oerverlangen de zonde bande,
zó sliep ik in - je allertrouwste bondgenoot,
wijl de eerste liefdesnacht geruisloos heenvlood.

(vert. Henry Kammer)

Lörinc Szabó

Gedicht

De hooiwagen

Een hooiwagen reed vannacht door de stad,
door onze straat, in het witte maanlicht, -
o, wat keken de muffige huizen
daarvan op! Hoe rekten de kwijnende
bomen op de boulevard zich zuchtend!
Een hooiwagen reed vannacht door de stad.
Hij kwam en reed verder, bijna zwevend
in de zoete geur die hij met zich mee bracht,
zwevend in het licht, zwevend en vertellend -
hij vertelde aan mij! Hij bracht mij de
maan boven ons dorp, stevige krekels,
ruige komondors, weiden, schallende
liederen van maaiers, de bruine huid
van boerenvrouwen, ploegen en emmers,
zigeunermuziek, mompelende doedels,
hij bracht mij al mijn herinneringen:
de gloed van de zon in de ogen van
felle stieren met roetzwarte lijven,
mest en kletterende regenbuien,
heuvels opgefrist door een zomervlaag,
zwoegende arbeid, kracht en gestadig
volharden, - dit alles voerde hij mee!
hij bracht mij alles weer. En terwijl hij
voortreed door de elektrisch verlichte
droeve stad, langs de heerbaan van de nacht,
hoorde ik met kloppend hart hoe om mij heen
de bomen, grassen en bossen groeiden,
en hoe op verre spitsen, 't geweldig
lijf gestrekt, de oerslaap slapend, ademde
de ruigbehaarde god der bergen met
zijn eikenhouten, knoestige voorhoofd.

(vert. Henry Kammer)

Sándor Csoóri
Gedicht

Meisjes met meloenen

Vermoeid en een beetje aanstellerig
gaan ze de berg op.
Op hun tot schouderhoogte geheven handpalmen meloenen:
honingbollen van zoetheid, geplukte Zonnen.
Rest hun slechts zóveel van het voormalige Eden?
toen zij nog kriskras door de velden zwierven
en blootvoets grote, vlezige bladeren vertraden?

Hun rokken zijn doorzichtig als water,
doch breken, als water, het zicht.

Zij komen uit de rumoerige garenfabriek,
op de spoel van hun lendenen wikkelt zich de wereld,
blikken van bomen, geel katoen van zonnestralen
en de niet te verscheuren begeerte van mannen.

Het is dwaas, maar opeens krijg ik dorst
van mijn tenen tot mijn voorhoofd-
Dwaasheid, maar opeens doemt de zee klotsend voor mij op,
in haar kam huist machtige muziek-

en dit alles om hen, die ik niet eens bemin,
slechts zie, als naamloos vuur, trippelende vogels.
Hun schouders bestralen mij als radium
onder de glazen wolken van augustus.

Ik zal het moeilijk krijgen met deze herinnering
als ze de golvende trap opzweven.
Ze laten mij de zomer na, de gloeiende vormen van het heelal
en de verovering van hun zon-torsende handpalmen.

(vert. Henry Kammer)

Sándor Csoóri
Gedicht

Aan het gras en de vogels

Naarmate de pijn zich terugtrekt,
stralen de vlaktes van het lichaam uit.
Ik zie mijzelf in de spiegel:
voortvluchtig evenbeeld van een dode.

Nu moet ik parels in de wind strooien
en namen geven aan verweesde stenen
en met grote stukken asfaltpapier
de begraafplaatsen afdekken.

Nu moet ik denken aan de vleugels der aarde
en de middag van Pasen:
Christus' kerseboom is opgestaan uit de dood
en schiet een vogel af met de boog van zijn takken.

Het ruiten-fenomeen der treinen
moet ik nu bewonderen, in de gloeiende middag,
en de gulden regel van het voortrazen
over het hartritme spannen.

En louter omdat het goed was jou te zien,
moet ik je kamer terugroepen in mijn herinnering:
op het schilderij het rode paard,
het begint juist aan een lijken-vertrappende tocht.

Nu moet ik de allerdroevigste Maan
uitspugen als een bot: leve
het de wereld opnieuw barende lichaam... nu moet ik
mijn hoop aan het gras en de vogels toevertrouwen.

(vert. Henry Kammer)

Sándor Kányádi
Gedicht

Bij prediker 1:9

> Hetgeen er geweest is, dat zal er zijn,
> en hetgeen er gedaan is, dat zal er gedaan worden...

wat betekent dat overgeleverd zijn aan andermans gunsten
vroeg mijn jongste zoon tijdens het avond-
eten de hap bleef in mijn keel steken
geschrokken keek ik hem misschien wel aan want haast
verontschuldigend begon de nog niet eens
dertien jaar oude jongen uit te leggen dat
op straat een mevrouw en een meneer de
meneer vloekte ook ik begreep
wat hij zei je herhaalt het niet hoor zei
zijn moeder gauw jij hoort ook alles
wat niet voor jou bestemd is ach natuurlijk
zei ik zo hier en daar nou hebben jullie
dan niet gezegd dat ik alles moet
vragen wat ik nog niet begrijp natuurlijk
zeker zei ik en stond weer op instinctief
gaf ik een zetje tegen het raam
dat op de straat opent deed het daarna
ook maar geheel volgens de regels dicht terwijl
mijn vrouw vlug met haar blik de deur
naar het trappenhuis met een dempende
laag bedekte er ook op af stapte als
om te controleren of het gelukt was
ik begrijp het al ik begrijp het laat maar
jullie hoeven het niet meer uit te leggen
de meneer zei ook nog schreeuwde dat ze
ons op het eind net als de joden bedankt
bedankt voor het lekkere eten hij had
met ons te doen ging de kamer in terwijl wij zwijgend
wat rondscharrelden in onze keuken op drie hoog
waar het plotseling bedompt geworden was
door de herinnering aan gezinnen in
de galoeth in de getto en ach natuurlijk ook
omdat het raam niet meer openstond

(vert. Wim Swaan)

Noot van de vertaler: De *galoeth* (Hong.: gólusz) is de gedwongen ballingschap van de joden. Het woord is gevormd als verbastering van het Hebreeuwse *golah.*

Sándor Kányádi
Gedicht

Een uitgebleven ontmoeting met J□nos Pilinszky

een keer was het me bijna gelukt langs
het monnikskoord van één van je dichtregels

als een akrobaat naar de trapeze
omhoog te klimmen maar ik merkte dat
jij je handen vol hebt met het zich
zo langzaamaan tweeduizend jaar na de
verlossing steeds moeizamer voort-
modderende nawerk bedeesd en
met toegewijde eerbied daalde
ik in de arena terug

25 augustus 1984

(vert. Wim Swaan)

György Petri
gedicht

Over Imre Nagy

Je was onpersoonlijk, net als de andere bebrilde
leiders in colbert, je stem was niet
welluidend, omdat je ook niet wist wat je zo gauw

moest zeggen tegen de samengestroomde menigte. Juist het onverwachte
was je niet gewend. Ontgoocheld
luisterde ik naar je, oude man met je lorgnet,
ik wist nog niet

van de betonnen binnenplaats, waar de procureur
het vonnis vast heeft afgeraffeld,
noch van de ruwe schram van het touw, de allerlaatste schande.

Wie zal vertellen, wat toen van dat balkon
gezegd had kunnen worden. Kansen, die met mitrailleurs zijn weggeknald,
keren niet terug. Gevangenis en dood
maken niet meer heel, wat eenmaal

gebarsten is. Maar we kunnen
deze weifelende, gekrenkte en onzekere man wel gedenken,
naar wie niettemin
de woede, verbeelding en blinde hoop van een heel land
omhoogsijpelde,

toen de stad ontwaakte: we worden
aan stukken geschoten.

(vert. Wim Swaan & László Császár)

Noot van de vertalers: Imre Nagy (geboren 1896) behoorde tot de leiding van de Hongaarse communistische partij die voor de Tweede Wereldoorlog in gedwongen ballingschap in Moskou verbleef, en na 1945 de macht in Hongarije in handen kreeg. In de partijstrijd na de dood van Stalin in 1953 was Nagy de leider van de hervormingsgezinde fractie. Nadat hij een tijd van al zijn functies ontheven was, keerde hij eind oktober 1956 terug als minister-president, en werd vervolgens de leider van de Hongaarse opstand. In 1958 is hij terechtgesteld. Zijn begraafplaats is tot op heden onbekend.

Sándor Kányádi
Gedicht

Die avond

Die avond leek de lucht net een hals over kop
ontruimde stad, waar de radeloze vluchtelingen
zelfs de lichten hadden laten branden.
Terwijl slechte tekenen nog nergens te zien waren geweest,
pas tegen de ochtend verschenen de eerste verkenners
voorzichtig na elkaar aan de horizon; een paar linies zachte schemering.
Toen kwamen de legers in gang. Uit het noorden, oosten en westen
rukten ze op - naar het zuiden toe. De booglampen van de Melkweg
doofden één voor één, de Grote en de Kleine Beer helden opzij
als gestrande trams. Daarna werd het helemaal donker.
De lucht werd bezet door de wolken, die de staat van beleg
uitriepen. Maar iedereen was al weg. De vrije plundering
werd uitgeroepen. De troepen, tot dan toe gedisciplineerd in gelid,
begonnen als waanzinnigen te roven: ze sloegen en sloopten, vernielden de
waterleiding, gooiden de ramen in, smeten de brandende
kandelabers naar buiten. De machteloze woede dat er niemand te vinden was,
maakte hen bezeten. Was er maar een onderduiker geweest, een verzetsstrijder, een vrouw,
of desnoods een baby die ze tegen de muur hadden kunnen smijten,
maar nee, niemand. Ze sneden de kussens stuk, ze sneden de dekens stuk, en toen,
dagen later, omdat er niets anders op zat, hebben ze de vrede uitgeroepen.
En nu is het vrede. Het sneeuwt.

(1964)

(vert. Wim Swaan)

György Petri
Gedicht

Kerstmis 1956

Op de tweeëntwintigste ben ik voor een moment
('s ochtends om kwart voor zeven), een onheilspellend kind,
tussen Josif en Jezus in,
dertien jaar oud. Dit is de laatste keer
dat de kerstdagen feestelijk zijn. Eten is er
in overvloed: voor mijn grootmoeder is de schaarste
net als de Rode Zee: met droge voeten en een kalkoen
heeft ze de overkant bereikt. Cadeau's zijn er ook,
dat wil zeggen voor mij, ik verkeer nog in een monopoliepositie, het enige
andere kleinkind, mijn nichtje, is vier jaar bovendien een meisje,
terwijl ik de laatste mannelijke telg van de familie ben
(toen tenminste). Wijnsoep en vis - alles is er,
vooral als je je bedenkt dat we nog maar net uit de schuilkelder zijn,
waar G.F. met een Russisch schietijzer zonder magazijn
stond te zwaaien (‘Ga toch weg, beste Gábor’ - zeiden de mensen tegen hem
‘moet je per sé de Russen op ons dak jagen?’).
Gábor (die pas opgehangen zal worden als de seringen bijna in bloei zijn)
komt ons prettige feestdagen wensen,
vanwege de avondklok is er geen nachtmis,
ik bestudeer het Monopoly-spel, mijn cadeau,
een tante heeft het op de zwarte markt op de kop getikt,
in de speelgoedwinkels is nog maar weinig te krijgen. Mijn tante
begint alvast een beetje afscheid te nemen: binnenkort zal ze
vertrekken via Joegoslavië, maar bij de grens zullen ze vervolgens
niet op haar wachten, zodat ze wel gedwongen is zo'n tien jaar later
hier in Hongarije aan ruggemergkanker te sterven.
Niemand kan Monopoly spelen, ik zit wat te draaien
aan het Orion-radiotoestel dat de oorlog heeft overleefd,
luister naar Londen en Amerika,
net als mijn moeder in vierenveertig,
alleen staat hij nu harder; dat kan weer, nog even.
De kerstversiering die ik wel kan dromen,
doet me net zo veel als jaren later
een vrouw, van wie ik jarenlang hield.
's Ochtends scharrel ik op blote voeten nog wat rond
tussen de Monopoly-fiches, adem de kaarse- en dennelucht in,
haal een bord zult van het balkon op de binnenplaats.
Mijn grootmoeder staat al te koken, ze perst citroenen,
en snijdt een stuk brood voor bij de zult, in elkaar gedoken
zit ik op de keukenstoel. Het ruikt naar feestdagen en slaap.
Grootvader ligt te kuchen in het kleine kamertje,
zijn boekhouderslichaam, dun als een tandenstoker,
wordt door een enorme hoestbui uit bed geworpen.
Mijn moeder wordt ook wakker, de keuken raakt vol
met familieleden, en ik ben net een verkenner
die ze op de verkeerde plaats hebben gedropt:
klein, vreemd en koud geworden.

(vert. Wim Swaan & László Császár)

Henry Kammer & Wim Swaan
Portretten van Hongaarse dichters

Lörinc Szabó

Lörinc Szabó (1900-1957) was een der belangrijkste lyrici van de generatie na Ady. Hij werd geboren in Miskolc, als zoon van een treinmachinist. Na enige tijd letteren te hebben gestudeerd in Boedapest, werd hij journalist en vervolgens redacteur van het vooruitstrevende literaire tijdschrift Pandora. Tevens maakte hij zich verdienstelijk als literair vertaler. In 1922 verscheen zijn eerste poëziebundel.

In zijn eerste, door het expressionisme beïnvloede gedichten was Szabó grimmig gestemd en viel hij woedend het kapitalistische stelsel aan. In de jaren dertig nam deze anarchistische revolte een eind en verloor hij geleidelijk het geloof in zijn jeugdidealen. Politiek verschoof hij aanzienlijk naar rechts. Geschokt door zijn oorlogservaringen en geteisterd door ziekte schreef Szabó tussen 1947 en 1952 zijn meesterwerk, het lange autobiografische gedicht *Tücsökzene* (*Krekelmuziek*), waarin hij op indringende wijze zichzelf en zijn leven onderzoekt.

H.K.

Zoltán Zelk

De dichter Zoltán Zelk (1906-1981) werd als zoon van een arme cantor geboren in het Zevenburgse dorp rmihályfalva/Valea lui Mihai. Hij wist zich door zelfstudie te ontwikkelen, maar werkte desondanks tot het einde van de Tweede Wereldoorlog als arbeider. In de jaren twintig verhuisde hij naar Hongarije, waar hij zoch aansloot bij de illegale communistische beweging. Jarenlang leefde hij onder een schuilnaam.

Zijn eerste, expressionistisch getinte verzen publiceerde hij in avantgardistische tijdschriften. Naderhand werd zijn stijl realistischer en gingen sociale vraagstukken een steeds belangrijker plaats innemen in zijn werk.

w Tijdens de oorlog werd Zelk bij de arbeidsdienst te werk gesteld. In de jaren vijftig werkte hij geestdriftig mee aan de stalinistische persoonsverheerlijking van dictator Rákosi, maar geleidelijk onderkende hij het misdadig karakter van diens regime en keerde hij zich ervan af. In 1956 speelde hij een belangrijke rol tijdens de Hongaarse opstand, waarvoor hij tot gevangenisstraf werd veroordeeld. Zijn latere werk bestaat vooral uit diepzinnige, lyrische gedichten, waarin hij de balans van zijn bewogen leven opmaakt.

H.K.

György Petri

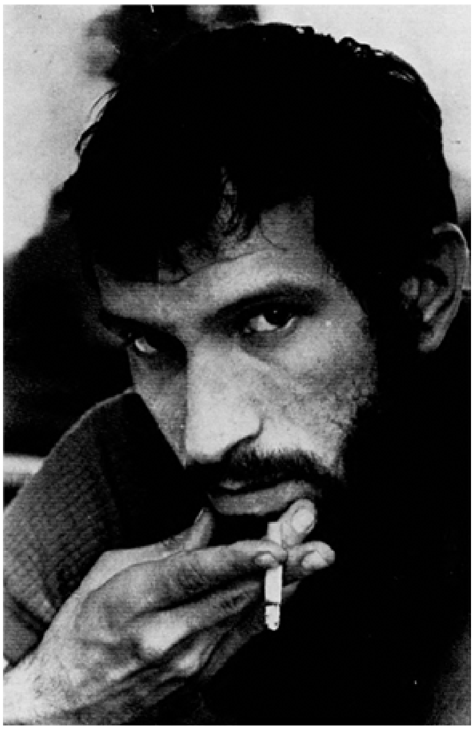
György Petri werd in 1943 in Boedapest geboren. Zijn eerste bundel, *Magyarázatok M. számára* (*Verklaringen ten behoeve van M.*) die in 1971 verscheen, baarde veel

opzien door de geheel eigen, filosofisch getinte poëzie, voorzien van veel ironie. Met de titel van de bundel wilde hij zijn stellingname accentueren tegen de stroming die teruggrijpt op de traditionele Hongaarse volkscultuur. Zijn opmerking in een interview dat de (beeldende) poëzie van Attila József (1905-1937) niet meer hét grote voorbeeld voor alle dichters kon zijn, veroorzaakte toendertijd een kleine literaire storm in Hongarije.

Petri behoort tot de Hongaarse dichters die zich vooral in een internationale traditie willen plaatsen - de invloed van T.S. Eliot kan bijvoorbeeld genoemd worden - maar toch zijn ook bij hem verwantschappen aan te wijzen met Hongaarse voorgangers. Een voorbeeld wat dit betreft is Sándor Petöfi (1823-1849), in het bijzonder vanwege de wijze waarop Petri politieke onderwerpen in zijn gedichten aansnijdt. Over het politieke karakter van zijn gedichten zegt Petri: ‘Ik beschouw mezelf niet als een geëngageerde dichter in de eigenlijke betekenis van het woord. Het gaat er eenvoudig om dat politiek net zo goed een onderdeeel van mijn leven is als vrouwen, goede sigaretten, alcohol en mijn privé-hartstocht, het koken. In die zin is politiek voor mij een vormgevende factor. Net zoals Wittgenstein ben ik van mening dat ethiek en esthetiek één zijn.’ Opmerkelijk is het hoe Petri's dichterschap een aanvang nam: ‘Ten tijde van de Hongaarse revolutie van 1956 was ik een fanatieke jongen van 13 jaar. De invasie van de Sovjet-troepen op 4 november leidde bij mij tot een langdurige depressie. In die tijd besloot ik dichter te worden. Hoe dat kwam, weet ik eigenlijk tot de dag van vandaag niet. Eerder had ik niet de minste literaire neigingen bij mezelf bespeurd. Misschien dacht ik op deze manier te kunnen verwerken wat ik had meegemaakt.’

Hoewel Petri in de zeventiger jaren allerwegen tot de meestbelovende jonge dichters werd gerekend, heeft hij na het eind van de zeventiger jaren niet meer bij officiële uitgeverijen kunnen publiceren, met uitzondering van een enkel gedicht in tijdschriften. De politieke inhoud van sommige gedichten zal daar wel een rol in hebben gespeeld, maar belangrijker is waarschijnlijk - want men kan hier slechts naar gissen - dat hij tot de actieve leden behoort van de zgn. democratische oppositie (de ‘dissidenten’). Zijn laatste bundel *Azt hiszik* (*Dat geloven ze*) verscheen in 1985 in samizdat bij de onafhankelijke uitgeverij AB.

W.S.



György Petri

Sándor Kányádi

Sándor Kányádi werd in 1929 geboren in Nagygalambfalva (Roemeense naam: Porumbenii-Mari) in Zevenburgen, een oud vorstendom qua oppervlakte iets groter dan Nederland. In Zevenburgen wonen reeds lang Roemenen, Hongaren en ook Duitsers naast elkaar. Vanaf 1920 behoort dit gebied tot Roemenië, terwijl het eerder onder Hongaars bewind viel. In veel gedichten van Kányádi speelt de politieke situatie in Roemenië een rol, in het bijzonder dat de cultuur van de Hongaarse minderheid (ca. twee miljoen mensen) zich onvoldoende ontplooien kan. Een tweede belangrijk element van zijn poëzie is dat hij behoort tot de dichters die teruggrijpen op de Hongaarse volkspoëzie. In beide aspecten is Kányádi sterk beïnvloed door het werk van de negentiende-eeuwse dichter Sándor Petöfi, die hij als zijn grote voorbeeld beschouwt: 'Ik zou poëzie willen schrijven, zoals Petöfi het in deze eeuw gedaan had.' Ook een andere uitspraak van Kányádi - 'we moeten de poëzie laten heersen in de mensen' - verwijst naar Petöfi, die indertijd stelde dat het volk zou moeten heersen in de poëzie.

Kányádi slaagt hier inderdaad in - zijn gedichten zijn vooral onder de Hongaren in Zevenburgen populair, te meer daar hij als dichter de moedertaal laat voortleven (zie het gedicht 'Spelenderwijs Hongaars verstaan'). De criticus Béla Pomogáts schreef naar aanleiding van het gedicht 'Zwart-Rood' dat de poëzie van Kányádi een gevoel van gemeenschap veronderstelt én creëert.

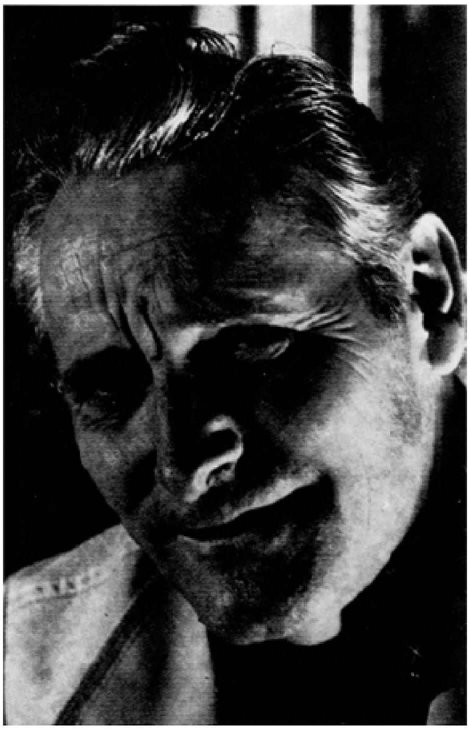
Zijn ars poetica luidt: 'Een gedicht is dat, wat je zeggen moet.'

> Ooit tijdens een ontmoeting in een dorp werd één van de schoolkinderen door zijn juffrouw aangespoord me een vraag te stellen, die er op neer kwam, wat een gedicht nu eigenlijk is. Geschrokken, als een soldaat in oorlogsverhalen, die een nog niet ontplofte granaat voor de voeten krijgt, geschrokken wierp ik hem terug: - Nou, vertel jij eens, wat denk jij dat een gedicht is? - Een gedicht - en hij klampte zich aan mijn blik vast, zoekend naar aanmoediging - is dat, wat je zeggen moet.
>
> De hilariteit schuimde de klas door. Alleen wij tweeën stonden met stomheid geslagen. Hij, blij verlost te zijn van de boemerang, en tegelijkertijd dankbaar dat ik hem er niet om had uitgelachen. En ik, diep onder de indruk, dat deze jongen uitsprak wat ik al lang vermoed en geloof, en bij gelegenheid ook vertel, alleen niet in zulke eenvoudige bewoordingen.
>
> Een gedicht is dat, wat je zeggen moet. (...)
>
> Alsof Homerus uit zijn gedommel werd opgeschrikt, em me met zijn blinde ogen vol licht aankeek.
>
> Alsof de gedichten en epische vertellingen die na Gutenberg in boeken verbannen waren, allen naar hun vaderland terugkeerden. (...)
>
> Alsof Sándor Petöfi even bij ons was komen zitten. Een gedicht is dat, wat je zeggen moet.

Kányádi publiceert sinds 1950. Zijn eerste boek *Virágzika cseresznyefa* (*De kersenboom bloeit*) verscheen in 1955, en zijn laatste tot nu toe in 1979: *Fekete-piros versek* (*Zwartrode gedichten*), een keuze uit zijn werk. De laatste jaren publiceert

hij in Hongarije het liefst in het familieblad j Tükör (De Nieuwe Spiegel), omdat het een veel grotere oplage heeft dan de literaire bladen. Ook in Roemenië verschijnen zijn gedichten van tijd tot tijd, al zijn de mogelijkheden daar geringer dan in Hongarije. Kányádi werkt als redacteur van een kindertijdschrift in Kolozsvár (Roemeens: Cluj-Napoca), in welke stad hij vanaf zijn eenentwintigste woont.

W.S.



Sándor Kányádi

Gyula Illyés

Gyula Illyés (1902-1983), tijdens zijn leven ook in Nederland bekend als de ‘grand old man’ van de Hongaarse literatuur, werd geboren in het gehucht Rácegrespuszta (Transdanubië). In zijn jonge jaren was Illyés een geestdriftig aanhanger van het communisme en na de ineenstorting van de Radenrepubliek en de daarop volgende rechtse terreur moest hij zelfs voor enkele jaren naar het buitenland uitwijken, waar hij in aanraking kwam met avantgardistische kunstenaars als Tzara, Aragon en Breton. Hieraan dankt hij zijn surrealistische inslag.

In de jaren dertig sloot Illyés zich aan bij de beweging der *népi írók* (populistische schrijvers). In deze tijd, toen hij tot veel gematigder inzichten kwam, schreef hij zijn ook in het Nederlands vertaalde sociografische meesterwerk *Puszták népe* (*Het volk van mij poesta*). Tevens publiceerde hij een schitterende biografie over de dichter Sándor Petöfi.

Van 1937 tot 1940 was Illyés redacteur van het beroemde tijdschrift Nyugat (Het Westen).

De omwenteling die na de Tweede Wereldoorlog in Hongarije werd voltrokken, vervulde Illyés aanvankelijk met hoop, doch al spoedig zou hij zich totaal ontgoocheld terugtrekken uit het openbare leven. In 1950 schreef hij zijn beroemde gedicht *Egy mondat a zsarnokságról* (*Een zin over tirannie*), dat pas in 1956, tijdens de opstand, gepubliceerd kon worden. Na de opstand leefde Illyés opnieuw in een zelfgekozen isolement. Pas in de jaren zestig nam hij weer deel aan het literaire leven. Vooral in de laatste jaren van zijn leven was Illyés een gevierd schrijver, die zich met name het lot van de Hongaarse minderheden in de buurlanden van Hongarije aantrok.

Illyés lyriek is elegisch en menslievend, zijn episch werk munt uit door fijnzinnige ironie, beeldende kracht en grote sociale bewogenheid.

H.K.

Sándor Csoóri

Sándor Csoóri werd in 1930 geboren te Zámoly, in een boerengezin. Hij studeerde aan de universiteit van Boedapest en werkte mee aan verscheidene literaire tijdschriften. In 1954 verscheen zijn eerste poëziebundel onder de titel *Felröppen a madár* (*De vogel vliegt op*). Was zijn stijl aanvankelijk nogal traditioneel en geïnspireerd op de populistische poëzie van Petöfi, vanaf de jaren zestig kreeg zijn werk een steeds moderner en intellectualistischer karakter.

Behalve poëzie heeft Csoóri ook voortreffelijke sociografische werken, essays en studies geschreven. Een aantal van zijn gedichten is in het Nederlands vertaald.

De laatste tijd speelt Csoóri met de toneelschrijver István Csurka een belangrijke rol in de zgn. democratische oppositie, een beweging die kritiek levert op de negatieve kanten van de huidige Hongaarse samenleving.

H.K.

Sándor Csoóri

Agnes de Bie-Kerékjártó
De Hongaarse literatuur in Nederland 1945-1986

> *Want vertalen - en eigenlijk ook de hele wereldliteratuur - is in de eerste plaats natuurlijk een zaak van kleine volken met een bescheiden literair verleden. Zo kunnen zij zich op edele wijze schadeloos stellen.* - Gyula Illyés

Op het eerste gezicht lijkt de Nederlandse belangstelling voor de literatuur van een zo ver en vreemd klein land als Hongarije niet gering: in de laatste veertig jaar zijn er hier te lande heel wat literaire werken uit het Hongaars vertaald.

De keuze uit het rijke aanbod der Hongaarse letteren vertoonde wat de tijd betreft een breed spectrum: van het romantische tijdperk tot heden. Onder de vertaalde auteurs treft men klassiekers aan als de romantische romanschrijver, die in zijn vaderland de 'grote verteller' wordt genoemd, Mór Jókai, en de om zijn ironische humor en anecdotisch-realistische schrijfwijze bekende Kálmán Mikszáth. De jongere - twintigste eeuwse - Hongaarse literatuur is onder andere door in hun land als representatief beschouwde dichters en prozaschrijvers als Dezsö Kosztolányi, Attila József, László Németh, Tibor Déry en Gyula Illyés vertegenwoordigd. Ook hedendaagse auteurs zoals bijvoorbeeld Sándor Csoóri en Erzsébet Galgóczi ontbreken niet.

De respectabele lijst van de in het Nederlands vertaalde Hongaarse literaire werken geeft echter bij nader inzien een te gunstige indruk van de receptie. Als men namelijk overzoekt, wat voor weerklank deze werken in de pers hebben gevonden, wordt men in vele gevallen met een chronisch gebrek aan interesse geconfronteerd: een meesterwerk uit de wereldliteratuur als *Verdorde poesta* (*Iszony*) van László Németh heeft in de pers geen aandacht gekregen; eenzelfde, of in sommige gevallen iets beter, lot (een klein bericht in krant of tijdschrift) hebben romans van Endre Fejes, Milán Füst, Gyula Hernádi, György G. Kardos en István rkény ondergaan - om enkele voorbeelden ter illustratie te noemen. En omdat de keus, die men maakt uit vele literaire werken, die men zou kunnen recenseren, al een standpunt inhoudt, wordt een vaak drastische tegenstelling tussen de waardering van Hongaarse literaire werken in het land van herkomst en die in Nederland waarneerabaar, of, anders geformuleerd: binnen het receptiepatroon bestaat een wanverhouding tussen vertaalde werken (primaire literatuur) en de deze begeleidende literaire kritiek (secundiare literatuur).

Historisch overzicht

In de eerste tien jaren na de Tweede Wereldoorlog hebben de Nederlandse uitgeverijen vooral boeken uitgebracht, waarvan de contracten nog uit vroegere jaren dateerden: herdrukken kregen daarom verscheidene romans van traditioneel-conservatieve schrijvers uit de vooroorlogse periode (Ferenc Herczeg, Jolán Földes, Ferenc Körmendi). Eerste uitgaven werden in deze tijd vooral gebracht van auteurs, die al een goede naam op de literaire wereldmarkt hadden, zoals Zsolt Harsányi en Gábor Vaszary.

Kwantitatief staat met 28 uitgaven van zeven verschillende titels de romantisch-historische biograaf en schrijver van vermaakliteratuur Zsolt Harsányi aan de top van de Hongaarse schrijvers in Nederland. Hij is in de onderzochte periode zonder twijfel de meestgelezen Hongaarse auteur, een recensent noemt hem treffend de 'Hongaarse Courts-Mahler'. Bij de Nederlandse lezers oogsten zijn trilogieën de grootste successen: *Hongaarse rhapsodie*, dat het leven van de componist Franz Liszt als onderwerp heeft, beleefde acht drukken; *Dit was leven*, de levensbeschrijving van Peter Paul Rubens, haalde zes drukken. In de receptie van deze werken weerspiegelt zich duidelijk de toenmalige literaire smaak. De populairste auteurs zijn volgens een triomfantelijke advertentie van De Arbeiderspers: 1953 - Aer van de Werfhorst (120.000 ex.); 1954 - Herman de Man (130.00 ex.); 1955 - Antoon Coolen (155.000 ex.); 1956 - Johan Fabricius (175.000 ex.). De uitgever viert bij dergelijke grote aantallen terecht 'een zegetocht van omnibussen'. Een recensent kwalificeert deze boeke als 'behoorlijke lectuur' en beschrijft dit verschijnsel der massaliteit als volgt: 'De gevoelens die deze schrijvers omspelen zijn bedaarde, meer tevreden, meer evenwichtige sentimenten... Literatuur bij ons betekent nog altijd weelde van een tot rust gekomen, zich althans niet meer zo sterk verontrustend volk. Wel zijn er jongeren, die trachten tekening te brengen in het verwarrende beeld van de tijd...'.[1.]

Het commercieel succes bleef ook in het geval van de genoemde Hongaarse lectuurschrijvers niet uit, en als men het lot van deze werken in Nederland volgt, ziet men dat enkele ervan tot op heden nieuwe uitgaven beleven, een feit, dat de blijvende populariteit van triviale literatuur illustreert. Toch is er wel een duidelijk verschil in hun receptie toen en nu. Vanaf de jaren vijftig zijn er in de recensies verschuivingen in de literire smaak te constateren: men wordt kritischer ten opzichte van de grote namen. 'De psychologie is zo belachelijk en de stijl zo stuntlig, dat men al heel weinig eisen aan zijn lectuur moet stellen, ook ontspanningshalve, als men genoegen kan beleven aan dit drakerige bedenksel,'[2.] schreef een recensent in 1951 over Harsányi's roman *Op leven en dood* in De Nieuwe Eeuw.

Een recensie in Neerlandia (1952) daarentegen, waarin wel waardering voor de roman tot uiting komt, laat zien hoe anders toen nog de maatstaven voor beoordelingen, de verwachtingen ten opzichte van literatuur waren. Op dezelfde pagina in Neerlandia, waar de positieve woorden over Harsányi's *Op leven en dood* staan, is ook een van volstrekt onbegrip getuigende recensie van Frederik van Eedens roman *Van de koele meren des doods* te vinden: ‘Als Van Eeden psychiater wilde zijn, had hij beter een verhandeling kunne schrijven...’.[3.] Als men nu uitgaat van Jauss' these, waarin een krantenreceptie als een interpretatie wordt opgevat, die een confrontatie tussen de structuur van het werk en de structuur van de op dat moment geldende normen weergeeft, moet men vaststellen, dat de zeer goed leesbare romans van de genoemde Hongaarse auteurs, die in Nederland aankwamen in een periode, waarin steeds duidelijker verschuivingen in de literaire smaak waarneembaar waren, niet met nieuwere, maar met de oude, conservatieve verwachtingen in overeenstemming waren. De literaire kritiek distantieerde zich steeds meer van deze werken. Vanaf het midden van de jaren vijftig recenseert men de lectuurauteurs dan ook nauwelijks meer, hoewel deze werken ook later nog veel gelezen werden. Literair belangrijk zijn in deze periode vertalingen uit de klassieke Hongaarse literatuur: *De dolle graaf Pongracz of het beleg van Beszterce* (*Beszterce ostroma*), *Szelistye, het dorp zonder mannen* (*Szelistye, a férjetlen falu*), en *De wonderparaplu* (*Szent Péter esernyöje*) van Kálmán Mikszáth, *De roode roos* (*Láthatatlan ember*) en *Slaven van God* (*Isten rabjai*) van Géza Gárdonyi en de jeugdroman *De jongens van de Palstraat* (*Pál-utcai fiuk*) van Ferenc Molnár, die een positieve weerklank vonden.

Directe contacten met het toenmalige Hongarije waren schaars. Weliswaar heeft Theun de Vries in 1949 (zijn reisverslag verscheen in hetzelfde jaar in De vrije katheder) een bezoek aan Hongarije gebracht en gesprekken gehad met onder anderen Gyula Illyés, Tibor Déry en György Lukács, maar de steeds meer afkoelende politieke verhoudingen tussen Oost en West en het steed sterker wordende stalinisme in Hongarije hebben aan directe, vriendschappelijke contacten snel een eind gemaakt. In plaats van op het literaire gebeuren in Hongarije richtte de interesse zich op de in het Westen levende Hongaar Arthur Koestler. Deze was in Heerikhuizens geschiedenis van de wereldliteratuur (1951) zelfs de enige levende vertegenwoordiger van de Hongaarse literatuur. Koestler is in het naoorlogse Nederland een veel gelezen en zeer bewonderd schrijver. Zijn roman *Darkness at noon* (*Nacht in de middag*, 1946), die hem wereldfaam bezorgde, werd door tijdgenoten als het eerste voorbeeld van een politieke roman beschouwd. Hoe verstrengeld de draden van literaire receptie kunnen raken, bewijst het effect, dat Arthur Koestlers biografie gehad heeft in verband met de buitenlandse reputatie van een van de grootste Hongaarse dichters van deze eeuw, Attila József. Koestler, die in zijn autobiografie enige bladzijden aan hem besteedde, heeft op deze manier tot het doordringen van Józsefs reputatie buiten diens vaderland bijgedragen. Vanaf de jaren vijftig verschenen gedichten van József in Nederlandse vertaling in tijdschriften en bloemlezingen. Bovendien verscheen in 1977 een bundel vertaalde gedichten van hem alleen.

In 1956 raakte Hongarije door de politieke gebeurtenissen in het brandpunt van de belangstelling. De golf van emigratieliteratuur, die na dat jaar heel West Europa, ook Nederland, overstroomde, kon vanwege de nieuwswaarde gemakkelijk uitgevers vinden, en zij werd door de pers intensief begeleid (romans van Tibor Méray, Erzsébet Kisjókai, George Paloczi-Horvath, György Sebestyén en anderen). In deze jaren,

toen alles, wat Hongaars was op interesse kon rekenen, verscheen een proza-anthologie, die de Hongaarse literatuur bij het Nederlandse publiek in een tot dan toe ongekende breedte introduceerde: *Meesters der Hongaarse vertelkunst* (1957). De anthologie verscheen in een serie, eerder dan een bloemlezing uit de Duitse, Amerikaanse of Chinese literatuur - waaruit de toenmalige bevoorrechte positie van Hongaarse zaken duidelijk blijkt. De samensteller en vertaler, Antal Sivirsky, heeft in de bundel een groot aantal Hongaarse prozaschrijvers, van Mór Jókai tot Gyula Illyés, opgenomen en daarmee het beeld van honderd jaar Hongaars proza geschetst. Helaas geeft de uitvoerige inleiding te weinig houvast voor de lezer, het blijft bij een vage typologie van het Hongaarse verhaal en bij een terminologische uiteenzetting over wat een verhaal is. Het is de moeite waard, de reacties nader te bekijken: van gebrekkige interesse van de pers kan in dit geval geen sprake zijn, uitvoerige besprekingen verschenen in de grootste dagbladen; ook bij de lezers kon deze verhalenbundel op belangstelling rekenen: een tweede, verbeterde, uitgave volgde in 1964.

Een uitstekende recensie verscheen in de NRC; de recensent slaagt erin, enkele algemene eigenschappen van de Hongaarse vertelkunst, zoals ze in deze bundel naar voren komen, aan te wijzen: ‘Een algemene trek van de hier besproken Hongaarse vertelkunst moet voor alles gesignaleerd worden: het orale karakter ervan. Tegenover het overwegend didactische verleden van onze verhaalkunst markeert dat duidelijk een sfeer van divertissement, van vertelsel-bij-het-haardvuur.’[4.]

Een andere recensent merkt in De Groene Amsterdammer op: ‘Men is geneigd aan de compositie van vele dezer, meestal tamelijke korte, verhalen een geïmproviseerd karakter toe te kennen, alsof de verbeeldingskracht van de auteurs op het laatste ogenblik de pointe aanbrengt, alsof verteld wordt zonder vooraf bepaald doel.’[5.] De levendigheid en de lichtvoetigheid van de Hongaarse verteltrant kreeg veel waardering.

De literiare uitwisseling tussen Hongarije en Nederlang verbeterde in de loop van de jaren zestig. Vooral in Hongarije was dit merkbaar: hiet verschenen vanaf deze tijd regelmatig vertalingen uit het Nederlands, onder andere een bloemlezing van Nederlandse poëzie. Over deze onderneming schrijft de Nederlandse pers met waardering: ‘Het zou zeker niet slecht zijn als een Nederlandse uitgever eens een werkelijk representatieve bleomlezing liet maken uit de Hongaarse lyriek, om die te stellen tegenover het sympathieke Hongaarse initiatief van een Nederlandse anthologie.’[6.] In 1969 was het dan zo ver. Met de titel *Werk uit Hongarije. Poëzie* verscheen een samenstelling

van Antal Sivirsky, die de Nederlandse lezer een indruk geeft van wat de Hongaren in deze eeuw allemaal aan poëzie voortgebracht hebben. Van Endre Ady tot János Pilinszky zijn er 37 dichters opgenomen. De samensteller wilde hiermee vermoedelijk een zo breed en veelzijdig mogelijk beeld schetsen, maar minder was hier meer geweest. Op deze manier kregen namelijk niet alleen grote dichters plaats in de bundel, maar ook enkele volstrekt onbetekenende dichters zoals bijvoorbeeld A. Lökkös, E. Stetka en I. Máté. De meest representatieve Hongaarse dichter van de jaren vijftig en zestig, László Nagy, die in zijn vaderland met niemand minder dan Attila József wordt vergeleken, ontbreekt. De poëziebundel is volstrekt onopgemerkt gebleven in de pers. De oorzaak hiervan is waarschijnlijk niet in de boven geuite kritiek te zoeken, maar is eenvoudig gelegen in het feit, dat in de tijd van verschijnen het thema ‘Hongarije’ reeds zijn nieuwswaarde verloren had. Toch gaat het hier om een hiaatvullend werk van grote betekenis, dat een poging doet - wat betreft het werk van vele dichters van het begin van deze eeuw - een achterstand in het vertaalwerk in te lopen. Samen met de proza-anthologie geeft deze gedichtenbundel een inleiding in de Hongaarse letteren, beide fungeren als leesboeken, die voor een breed publiek toegankelijk waren en nu nog slechts in grotere bibliotheken te vinden zijn.

Lange tijd ging het om de politieke sensatie en niet om de literatuur, wat Oost Europa betreft en dat is deels nog tot op heden te merken. Toch is het zo, dat de interesse, die door puur politieke gebeurtenissen gewekt was, met de tijd omsloeg in een weliswaar minder intensieve, maar meer algemene belangstelling voor land en volk. Dat blijkt uit de twee genoemde anthologieën, voorts uit het feit, dat de golf emigratieliteratuur werd opgevolgd door een reeks vertalingen van moderne literaire werken in de jaren zestig: werken van Magda Szabó, Gyula Hernádi, László Németh, Milán Füst en Endre Fejes. *De andere Esther* (*Az öz*) van Magda Szabó, een vrouwenroman, verscheen in 1962 en kreeg lovende recensies: ‘een zeer knappe en erudiete psychologische roman’[7.], ‘het is aangrijpend in zijn tere en soms ook rauwe onthullingen.’[8.] Ook Hetnádi's existentialistische roman *Ik verloor* (*A péntek lépcsöin*) vond een jaar later waardering. De andere drie auteurs zijn alleen maar opgemerkt naar aanleiding van Duitse uitgaven. Als voorbeeld kan hier een beroemd werk van László Németh dienen: ‘Deze Hongaarse roman heeft in het land van zijn ontstaan school gemaakt. Het is een ongewoon boek van verfijnde psychologische doorlichting’[9.] - schreef een recensent, toen *Iszony* in het Duits onder de titel *Wie der Stein fällt* verscheen in 1960. In 1962 en 1963 volgden verdere drukken in Duitsland, waar in totaal meer dan 100.000 exemplaren van dit boek verkocht werden. In 1964 verscheen dan Némeths roman ook in Nederland, en wel onder de titel *Verdorde poesta* (voor de titelverandering - de titel van het orginele werk luidt letterlijk vertaald immers: Walging - was vermoedelijk gekozen naar aanleiding van de gelijkgetitelde roman van Sartre). er zijn geen recensies over deze uitgave te achterhalen, *Iszony* bleef in de Nederlandse pers onopgemerkt.

Ook de receptie van het werk van de twee grootmeesters van de moderne Hongaarse literatuur begon in direct verband met de politieke gebeurtenissen van 1956.

Tibor Déry (1894-1977) werd al in 1952 door Theun de Vries als één van de bekendste Hongaarse romanciers aan het Nederlandse publiek voorgesteld. Antal Sivirsky heeft in zijn artikelen over de nieuwe Hongaarse literatuur in het begin van de jaren vijftig de scherpe cultuurpolitieke discussies rondom hem gevolgd. Déry's

veroordeling na 1956 heeft heftige protesten opgewekt. De eerste vertaling van hem in het Nederlands verscheen in deze tijd, met de titel *Niki, de geschiedenis van een hond*, en werd een succes. De recensenten vonden het ‘prachtig van stijl en inlevingsvermogen’[10.], ‘een boekje, dat men lezen moet, ook al om de mildheid waarmee het geschreven is’.[11.] J. Bernlef waardeerde daarin de ‘fijnzinnige en intelligente kritiek op het stalinistische regime in Hongarije.’[12.] Na deze eerste vertaling van Déry volgden verhalenbundels: in 1962 *Een wolk voor de zon*, waarin een keuze van Déry's kortere prozawerken bijeengebracht is, en vertaling van een bundel uit het Duits. ‘Déry's realisme is, dat hij de banaliteiten in overeenstemming met het leven de meeste ruimte geeft,’[13.] stelt A. Sivirsky in zijn uitvoerige recensie vast. Toch wordt het stiller rondom Déry in deze tijd. In 1964 bericht weliswaar een journalist in een ‘Brief uit Boedapest’ over zijn laatste roman, ‘het opzienbarendste boek van de laatste tijd, *De heer G.A. in X.*,’[14.] maar er komt geen vertaling. Wel verschijnt nog een verhalenbundel van hem in 1968, een poging om deze in het Westen veel geprezen, maar weinig gelezen geëngageerde schrijver wat meer bekendheid bij het Nederlandse publiek te doen verkrijgen, met een uitstekende toelichting van J. Bernlef. In de tweede helft van de jaren zeventig heeft Antal Sivirsky nog een werk aan dit receptiepatroon toegevoegd, de vertaling van Déry's meesterlijke ouderdoms-roman *Lieve schoonpapa*-die een goed onthaal vond bij de kritiek. Het verschijnen van dit werk gaf de mogelijkheid daartoe, dat men Déry's oeuvre nog eens onder de loep neemt, ook denkt men erover na, waardoor het hem gelukt is, als één van de weinigen het isolement van de Hongaarse literatuur te doorbreken. Het antwoord darop luidt volgens een recensent: ‘de Europese romantraditie (Thoams Mann, Proust) is onmiskenbaar aanwezig in zijn werk en zijn thema's zijn heel algemeen. Wat voortdurend in zijn werk naar voren komt is het verzet tegen elke vorm van terreur en het onderstrepen van de menselijke vrijheid. Verder is hij een scherp observator van al het onechte en leugenachtige in de mens, dat hij vaak op een geraffineerde manier aan de kaak stelt.’[15.]

De populistische schrijver en dichter Gyula Illyés (1902-1983) heeft in het Nederlandse taalgebied eveneens in de roerige tijd na 1956, en wel met zijn gedicht ‘Een zin over tirannie’ bekendheid gekregen. Tien jaar later kreeg hij op de internationale poëziedagen te Knokke de grote prijs. ‘Het ware te wensen dat iemand op het idee kwam het werk van deze dichter ook voor het Nederlands lezend publiek toegankelijk te maken,’[16.] schreef de pers ter gelegenheid van deze hoge internationale onderscheiding. Maar de welverdiende belangstelling viel Illyés pas in 1976 weer te beurt, toen de vertaling van zijn bekendste

roman, *Het volk van mijn poesta*, in het Nederlands verscheen. Deze roman wordt in zijn vaderland als een nooit eerder en nooit daarna bereikte prestatie van de populistische literatuur beschouwd, waarin het populisme op Europees niveau tot aanschouwelijke substantie en stijl uitgroeit. Het jaar van ontstaan is 1936, de Nederlandse receptie is in vergelijking met die in andere landen nogal laat. Enige jaartallen ter vergelijking: in 1947 en 1969 verscheen een vertaling in het Duits, in 1963 in het Frans, in 1970 in het Fins. Twee jaar na het verschijnen van de vertaling in het Nederlands volgde de uitgave van *Noenmaal op het kasteel*, waarin de schrijver verslag doet van een bezoek, dat hij jaren later aan de poesta bracht, een soort vervolg dus op de eerstgenoemde roman. De reacties op deze sociologische studies in literaire vorm waren enthousiast.

Illyés is erin geslaagd, 'een oeuvre op te bouwen waarin de diepste verbondenheid met het Hongaarse land tot uitdrukking wordt gebracht en de expressieve mogelijkheden van de Hongaarse taal op een bijzondere wijze worden benut.'[17.] Een andere recensent vond deze roman een uitstekend voorbeeld vanuit het gezichtspunt, dat een boek, dat op het eerste gezicht de moderne buitenlandse lezer weinig interessants te bieden heeft toch buitengewoon indrukwekkend kan zijn - het is namelijk een verslag van het leven van de armste landarbeiders, de 'knechten' in een bepaald deel van Hongarije voor de Eerste Wereldoorlog. De thematiek lijkt dus verouderd. Niettemin vond men het ook hier te lande terecht, dat het werk in Nederland werd uitgegeven. 'De introductie van de ik-figuur is een middel om algemeen menselijke ervaringen tot uitdrukking te brengen. De beschrijving van het leven van het poestavolk krijgt hierdoor een extra dimensie: behalve de beschrijving van een bepaalde bevolkingsgroep is het tegelijkertijd de beschrijving van het menselijk drama.'[18.] Verder vinden de sfeertekeningen van Illyés unanieme erkenning bij de recensenten. De vertaler, A. Sivirsky belicht in zijn nawoord de 'interferentie van volksliteratuur en individualistische literatuur' en geeft een beknopt overzicht van de Hongaarse populistische literatuur, wat de lezer erbij helpt, om deze roman enigszins te plaatsen. Illyés' essay-roman over de dood, *In de sloep van Charon of Verschijnselen van de ouderdom*, verscheen, ook deze keer in een vertaling van Antal Sivirsky, in 1980.

In de jaren zestig toonde de literaire pers voor vertalingen uit het Hongaars geen belangstelling. De enthousiaste stem van literatuurbemiddelaar Antal Sivirsky klonk alleen.

De sinds 1921 in Nederland wonende letterkundige en schrijver Antal Sivirsky, die een kenner van zowel de Hongaarse als de Nederlandse literatuur is, heeft vanaf het einde van de jaren veertig veel gedaan voor het bekendmaken en de verbreiding van de Hongaarse literatuur in Nederland. Regelmatig verschijnen artikelen van hem in de grootste dagbladen over de actuele cultureel-literaire ontwikkelingen in zijn geboorteland. In vakbladen schreef hij over historische literaire betrekkingen tussen beide landen en in de Moderne Encyclopedie der Wereldliteratuur verzorgde hij de Hongaarse rubriek. Ook als samensteller van anthologieën en als vertaler van proza en poëzie is hij actief geweest, hij is de vertaler van - onder andere - werk van Attila József, Tibor Déry en Gyula Illyés in het Nederlands.

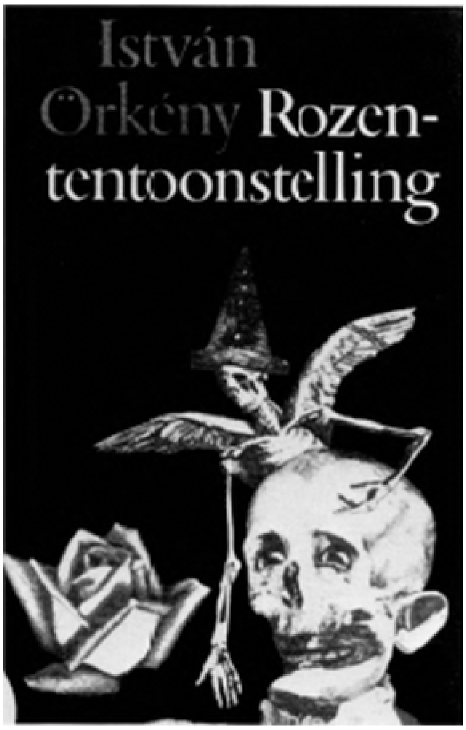
Het is de verdienste van de Hongaars-Nederlandse dichteres Erika Dedinszky (zij woont sinds 1957 in Nederland), dat vanaf het begin van de jaren zeventig de

publiciteit rondom moderne Hongaarse literatuur hoopgevend toenam. Zij heeft met haar poëzievertalingen (verschenen in literaire tijdschriften) en met de anthologie *De toren van het zwijgen (1977) baanbrekend werk verricht. In deze bundel is werk opgenomen van zeven hedendaagse Hongaarse dichters: Sándor Weöres, János Pilinszky, Sándor Csoóri, Imre Oravecz (deze dichters wonen in Hongarije zelf), Ottó Tolnai, József Bakucz en Gyögy Vitéz (deze laatste drie wonen in het buitenland). Daarmee toont Dedinszky aan, dat de Hongaarse literatuur niet ophoudt bij de landsgrenzen - een opvatting, die zich in de jaren zeventig ook in de Hongaarse literatuurwetenschap doorzette. De bundel bevat heel uiteenlopende gedichten - van eenvoudig tot hermetisch gesloten; er is zowel religieuze thematiek als surrealisme in aan te treffen - en van elke dichter worden vele facetten getoond. De 'sterke en boeiende poëzie'*[19.] *kreeg waarderende beoordelingen van de Nederlandse literatuurkritiek. De voortreffelijke opzet van het boek (algemene beschouwing over Hongaarse poëzie, geschreven door A. Kibédi Varga, collages van intervoews met dichters en een gedetaillerde bibliografie) geeft uitgebreide informatie. 'Wat in het werk van vooral de vier Hongaren opvalt, is hun hang naar het mythische, de verbinding van het eigen ik met een als bezield ervaren natuur... Een andere trek van deze Hongaarse poëzie is de neiging naar een speels experiment.'*[19.]

Uit de vertaalactiviteiten van Dedinszky blijkt duidelijk, dat haar literaire smaak grondig van die van Sivirsky verschilt. In de jaren zeventig ontstaat mede daardoor in Nederland een ander beeld van de Hongaarse literatuur. 'De Hongaarse poëzie van na de Tweede Wereldoorlog is van een verrassend hoge kwaliteit. Wie meent dat in Hongarije alleen maar een soort socialistisch realisme wordt bedreven, moet maar eens De toren van het zwijgen lezen...,'[20.] merkt een recensent op en men zou hier nog de later verschenen bundels van Miklós Veress (1981), Sándor Csoóri (1982) en János Pilinszky (1984) aan kunnen toevoegen, dit alles als resultaten van vertaalactiviteiten van Erika Dedinszky. Deze drie dichters waren allen indertijd te gast op Poetry International, de jaarlijks weerkerende dichtermanifestatie te Rotterdam. Van hun werk werd de karige, sterk door gruwelijke oorlogservaringen gekleurde poëzie van János Pilinszky het meest positief opgenomen. 'Temidden van de traditioneel nogal barokke, sterk door volkspoëzie beïnvloede Hongaarse literatuur, lijkt Pilinszky trouwens een vreemde eend in de bijt. Het gaat Pilinszky om de essenties en om dat tot uitdrukking te brengen gebruikt hij geen woord te veel.'[21.] Men slaagt erin, tot de kern van deze poëzie door te dringen: 'Ik heb het gevoel dat de voorwerpen in Pilinszky's poëzie zich in essentie hebben afgekeerd van de mens, en dat zijn poëzie geen andere functie heeft dan ze terug naar de mens te dichten.'[22.]

Naast de poëzie heeft Erika Dedinszky ook proza ver-

taald, romans van Gyula Hernádi, István Orkény en van Erszébet Galgóczi. Het is opmerkelijk, dat ondanks de voor de vertaling van Orkény's roman *Rozententoonstelling* (*Rózsakiállitás*) uitgereikte Martinus Nijhoffprijs (1981) de pers nauwelijks enige aandacht aan deze vertaling heeft besteed.



Erzsébet Galgóczi's deels autobiografische roman *Met andere ogen* (*Törvényen belül*) heeft meer publiciteit gekregen, dankzij de film *Another Way*, die daarop gebaseerd is. Een emancipatoire film, die ook in Nederland een groot succes is geworden.

In 1981 startte de half-Hongaar Jan Cremer met een ambitieus project, ‘Hongaars archief’ genoemd. Het was zijn bedoeling, met een serie vertalingen uit de hoogtepunten van de Hongaarse literatuur een kleine Hongaarse bibliotheek voor Nederlandse lezers samen te stellen. Het succes bleef - ondanks zorgvuldige voorbereiding - uit. Een mogelijke oorzaak daarvan ligt in de keus van de vertalingen. Onbekende klassiekers, vooral als deze tot zo een heel andere literaire traditie toebehoren als de Hongaarse, kunnen in onze tijd op weinig belangstelling rekenen. Actualiteit is een toverwoord, waaraan de pers tegemoetkomt door de meeste aandacht te geven aan auteurs met nieuwswaarde, om welke redenen dan ook. Cremers ‘Hongaars archiefp werd nauwelijks opgemerkt. Desondanks is het verdienstelijk, dat deze serie romans van Géza Gárdonyi, Mór Jókai, Dezsö Kosztolányi en Zsigmond Móricz voor geïnteresserden toegankelijk maakte.

Naast de dichter János Pilinszky is er maar één Hongaarse schrijver wiens naam de laatste jaren in Nederlnad in wat bredere kring bekendheid heeft verworven: de voortdurend op de grens van dissidentie balancerende prozaschrijver György Konrád. Over zijn debuut *De bezoeker*-geschreven in 1969, in het Nederlands vertaald in 1976 - is nogal wat te doen geweest. de Nederlandse kranten gaven grotendeels enthousiaste commentaren: '*De bezoeker*gaat over de manier waarop wij, goedwillende, vooruitstrevende, intelligente, gevoelige, goedgeïnformeerde, goedbetaalde... insiders omgaan met de anderen, de mislukkelingen, de asocialen, de frustraten, de niet-modieuzen... Het had niet eerder geschreven kunnen worden - wel elders. Bijvoorbeeld in Nederland of Zweden.'[23.] Ook de aparte, lithanie-achtige, uit lange, opeenstapelende zinnen opgebouwde taal van Konrád vond bij de meeste recensenten waardering. 'De opsomming (van zijn lange grammaticale constructies) schept namelijk een beeld van de onoverzienbaar gecompliceerde en tot radeloosheid voerende wereld.'[24.] Frappant is, dat een niet onbekende schrijver uit het Nederlands taalgebied, Maarten 't Hart, dat anders ziet: 'Omdat echter de menselijke ellende opeengehoopt wordt in een prozastijl die schittert en glanst als een kroonluchter in een spiegelzaal is het net alsof men zwaar vergif krijgt aangeboden in een prachtig geslepen kristallen fles.'[25.] terecht vestigt Maarten 't Hart er de aandacht op, dat de roman uit het Duits werd vertaald, ook dit is een typisch voorbeeld van het feit, dat de grote wereldtalen

nog steeds als kanalen voor bemiddeling optreden tussen kleinere taalgebieden.

Konráds roman leverde een directe inspiratie voor regisseur Orlow Seunke, die het scenario van zijn succesvolle debuutfilm *De smaak van water* op dit boek baseerde.

Eind afgelopen jaar zorgde een nieuwe vertaling van Konrád voor een verrassing op de Nederlandse boekenmarkt. *De medeplichtige*, waarin de schrijver afdaalt 'in het sousterrain van de geschiedenis' wordt ronduit 'een formidabele roman' genoemd. Naar aanleiding van dit werk viert een recensent de opleving van de politieke roman: 'Wie had gedacht, dat de politieke roman voorgoed tot de subliteratuur was afgezakt, kan er zich nu via György Konrád van vergewissen hoe voorbarig dat oordeel is.'[26]

Slotopmerkingen

Het beeld van de Hongaarse literatuur in Nederland is nog verre van volledig. Pas de laatste jaren is er sprake van een enigszins systematische benadering. Middels het enthousiasme van enkel cultuurbemiddelaars en vertalers (Erika Dedinszky, □ron Kibédi Varga, Antal Sivirsky) en de bereidheid van een paar uitgeverijen (In de Knipscheer, Loeb, Meulenhoff, Strengholt, Van Gennep) zijn namen als Sándor Csoóri, Tibor Déry, Gyula Illyés, János Pilinszky en Sándor Weöres niet meer volstrekt onbekend voor Nederlandse lezers. In de laatste vijftien jaar hebben ook verscheidene tijdschriften met een speciaal Hongaars nummer uitgebreid aandacht besteed aan de Hongaarse literatuur: Bloknoot in 1977, Kentering in 1975, De tweede ronde in 1984 en Wending in 1983. In het tijdschrift Mandala verscheen van 1975 tot 1980 regelmatig Hongaarse poëzie.

Er is nog geen gedetailleerde Hongaarse literatuurgeschiedenis in de Nederlandse taal. Wel zijn er studies over een enkele schrijver of dichter en over bepaalde deelproblemen in de Hongaarse literatuur verschenen. Een beknopt literatuurhistorisch overzicht gaf Jolanta Jastrzebska in Bzzlletin (oktober 1984) op basis van de in Nederland vertaalde werken.

Sinds de jaren zeventig is de keus voor vertalingen representatiever geworden. Ook de presentatie van de uitgaven is vanaf deze tijd sterk verbeterd. De boeken en tijdschrift-nummers zijn vaak met een inleiding of nawoord, bibliografische gegevens van auteur(s), bronnen en bibliografie van eventuele verdere vertaalde publicaties verzorgd. Een filologisch apparaat van hoog niveau wijst de lezer de weg.

Uit de vele factoren, die de literaire receptie beïnvloeden, blijkt in verband met de literaire uitwisseling tussen Nederland en Hongarije in de besproken periode de politieke sfeer in gast- en oorspronsland het meest relevant. Het is dan ook meer of minder politiek getinte Hongaarse literatuur, die op belangstelling kon rekenen. Behalve het politieke element, dat in de verwachtingshorizon voortdurend aanwezig is, leefde in de jaren veertig en vijftig als erfenis uit de vroegere periode nog romantische, avontuurlijke, exotische voorstellingen ten opzichte van Hongaarse literatuur. Vertalingen, die aan deze verwachtingen voldeden, zijn successen geworden. Later, sinds de jaren zestig, is dit soort sentimenten anachronistisch geworden.

De soms geuite kritiek over het in zichzelf besloten zijn van de Hongaarse literatuur is tegenwoordig niet gerechtvaardigd. Aan de nieuwere Hongaarse proza en poëzie zijn de verworvenheden van de moderne wereldliteratuur niet ongemerkt voorbijgegaan. Een ander bezwaar, dat ook de moderne Hongaarse werken uit een totaal andere ervaringswereld komen, zou niet per se moeilijkheden bij de receptie moeten opleveren, de overtuigingskracht, waarover echte literatuur beschikt, overbrugt immers de afstand tussen schrijver en lezer. Juist door zijn andere oorsprong zou de Hongaarse literatuur - net als de Hongaarse film al geruime tijd doet - horizonverbredend kunnen werken. Om dat te kunnen bereiken, zijn verdere, goed gekozen vertalingen wenselijk. Daarnaast lijkt het voor de toekomst het meest belangrijk, dat de enthousiaste kleine groep van cultuurbemiddelaars - nu nog grotendeels van Hongaarse afkomst - met Nederlandse literatoren, vertalers en critici uitgebreid wordt.

Lijst van vertalingen (1945-1986)

Proza

Déry, Tibor: *Niki of een hondeleven achter het ijzeren gordijn* (1958); *Een wolk voor de zon* (1962); *Verhalen* (1969); *Lieve schoonpapa* (1977)
Fejes, Endre: *De schroothoop* (1967)
Füst, Milán: *Het geheim van mijn vrouw* (1965)
Galgóczi, Erzsébet: *Met andere ogen* (1983)
Gárdonyi, Géza: *Slaven van God* (1948); *Slaven van Attila*[*] (1964); *De sterren van Eger* (1982)
Gergely, Márta: *Szöszi* (1962)
Haraszti, Miklós: *Stukloon* (1967)
Harsányi, Zsolt: *De drie vrouwen van Galgó* (1948); *Een hemelbestormer*[*] (1950); *Magdalena* (1951); *Op leven en dood* (1951); *Dit was leven*[*] (1956); *Hongaarse rhapsodie*[*] (1981)
Herczeg, Ferenc: *De poort van het leven* (1946)
Hernádi, Gyula: *Ik verloor* (1963); *Devesting* (1981)
Hevesi, Lajos: *De avonturen van Andreas Jelky in drie werelddelen* (1969)
Illyés, Béla: *Een lied van de vrijheid* (1951); *Karpathen rhapsodie* (1956)
Illyés, Gyula: *Het volk van mijn poesta* (1976); *Noenmaal op het kasteel* (1978); *In de sloep van Charon of Verschijnselen van de ouderdom* (1980)
Jókai, Mór: *De man van goud* (1983)
Just, Béla: *De dwazen* (1954); *Gortstraat driehoog* (1957)
Kardos. G. Gvóngy: *De zeven dagen van Abraham Bogatér* (1972)
Kisjókai, Erzsébet: *Teken aan de wand* (1958)
Koestler, Arthur: *Nacht in de middag* (1946); *Een pijl in de ruimte* (1953)
Konrád, György: *De bezoeker* ((1976); *De medeplichtige* (1986)
Kosztolányi, Dezsö: *Anna* (1981)
Körmendi, Ferenc: *Een weekdag in juni* (1947); *De vergissing* (1947); *Carrière* (1949); *Zij, die zondigden* (1953)
Lakatos, Menyhért: *Berookte beelden* (1982)
Latzko, Andreas: *Mensen in de oorlog*[*] (1952)
Méray, Tibor: *De vijand* (1958)
Mikszáth, Kálmán: *De dolle graaf Pongracz of het beleg van Beszterce*[*] (1952); Szelistye, het dorp zonder mannen 81952); *De wonderparaplu*[*] (1956); *Een vreemd huwelijk* (1981)
Molnár, Ferenc: *De jongens van de Pálstraat*[*] (1952)
Móricz, Zsigmond: *De gelukkige mens* (1982)
Németh, László: *Verdorde poesta* (1964)

[*] Van uitgaven, die meerchire drukken haalden, wordt het jaar van de laatste druk aangegeven.
[*] Van uitgaven, die meerchire drukken haalden, wordt het jaar van de laatste druk aangegeven.
[*] Van uitgaven, die meerchire drukken haalden, wordt het jaar van de laatste druk aangegeven.
[*] Van uitgaven, die meerchire drukken haalden, wordt het jaar van de laatste druk aangegeven.
[*] Van uitgaven, die meerchire drukken haalden, wordt het jaar van de laatste druk aangegeven.
[*] Van uitgaven, die meerchire drukken haalden, wordt het jaar van de laatste druk aangegeven.
[*] Van uitgaven, die meerchire drukken haalden, wordt het jaar van de laatste druk aangegeven.
[*] Van uitgaven, die meerchire drukken haalden, wordt het jaar van de laatste druk aangegeven.

Nyirö, József: *Uz Bence* (1947)
rkény, István: *Rozententoonstelling* (1979)
Pässuth, László: *De regengod weent over Mexico* (1956); *Monarch in zwart* (1970)
Sánta, Ferenc: *Het vijfde zegel* (9181)
Sebestyén, György: *De deuren gaan op slot* (1958)
Szabó, Magda: *De andere Esther* (1962)
Székely, László: *Rimboe* (1949)
Vaszary, Gábor: *Zij* (1953); *Het leven begint met 17* (1957); *Zij heette Céline* (1977); *Monpti** (1978)
Zilahy, Lajos: *De geschiedenis van het geslacht Dukay* (1950)

Poëzie

Csoóri, Sándor: *Cantata profana* (1982)
József, Attila: *De zoon van de straat en van de aarde* (1977)
Pilinszky, János: *Krater* (1985)
Veress, Miklós: *Muziekstukken* (1981)

Anthologieën

*Meesters der Hongaarse vertelkunst** (1964)
De toren van het zwijgen. Een keuze uit de moderne Hongaarse poëzie (1977)
Vers vuur. Over zigeunerliteratuur in Hongarije (1982)
Werk uit Hongarije. Poëzie (1969)

Eindnoten:

1. De Groene Amsterdammer, 14.09.1957
2. De nieuwe eeuw, 15.12.1951
3. Neerlandia, juli 1952, blz. 11
4. NRC, 14.12.1957
5. De Groene Amsterdammer, 07.12.1957
6. NRC, 27.06.1964
7. Bezinning, 1963, blz. 343-346
8. Het nieuwe boek, 1963, blz. 450
9. Streven, 1961-62, blz. 291
10. De vrouw en haar huis, 1959, blz. 344
11. Het boek van nu, 1958-59, blz. 180
12. De Groene Amsterdammer, 06.11.1965
13. NRC, 31.03.1962
14. NRC, 27.06.1964
15. NRC, 02.12.1977
16. De Groene Amsterdammer, 18.09.1965
17. Litterair paspoort, 1978-79, blz. 92
18. Vrij Nederland, 29.05.1976

* Van uitgaven, die meerchire drukken haalden, wordt het jaar van de laatste druk aangegeven.
* Van uitgaven, die meerchire drukken haalden, wordt het jaar van de laatste druk aangegeven.

19. De Nieuwe Linie, 21.12.1979
19. De Nieuwe Linie, 21.12.1979
20. De Volkskrant, 10.06.1983
21. Oost-Europa verkenningen, juni 1985, blz. 71
22. De Volkskrant, 10.06.1983
23. Vrij Nederland, 20.11.1976
24. Trouw, 06.11.1976
25. NRC, 04.03.1977
26. Vrij Nederland, 15.11.1986

Emöke Bosch-Ablonczy
De Nederlandse literatuur in Hongarije 1945-1986

Nederlanders en Hongaren, twee kleine volken in Europa die niet alleen 1400 km van elkaar verwijderd leven, maar eveneens gescheiden zijn door verschillen in historische ontwikkeling en maatschappelijk systeem: wat weten ze over elkaar? Of de vraag wat beperkend: wat weten de Hongaren over de Nederlandse literatuur? Welke Nederlandse werken zijn toegankelijk in het Hongaars?

'Blijkens een pas verschenen publikatie zijn sinds de oorlog in totaal 96 literaire werken in het Hongaars vertaald met een totale oplage van anderhalf miljoen exemplaren' - schrijft Peter Michielsen in NRC Handelsblad van 26 september 1986 in verband met het werkbezoek van koningin Beatrix aan Hongarije. Een aanzienlijk aantal, dat een andere journalist de volgende opmerking ontlokt: 'De belangstelling voor Nederlandse literatuur in Hongarije is opmerkelijk groot', Casper Jansen, in NRC Handelsblad 7-10-1986.

De bedoelde publicatie, *Nederlandse boeken in het Hongaars, 1945-1985*[1.] - 'het produkt van jarenlang zorgvuldig werk van de bibliograaf István Heimlich' - zoals István Bernáth in zijn tweetalige inleiding schrijft, vermeldt echter niet alleen literaire werken, maar ook de vertalingen van door Nederlandse auteurs wel of niet in het Nederlands geschreven wetenschappelijke uitgaven. Daarnaast wordt elke nieuwe uitgave van een bepaald werk apart vermeld. Al met al zijn in deze publicatie drieëndertig verschillende titels van uit het Nederlands vertaalde literaire werken te vinden, literair in ruime zin: alles wat fictie is, dus ook ontspannings- en jeugdliteratuur.

Men dient echter ook te weten dat deze bibliografie geen vertalingen van Vlaamse auteurs bevat, bovendien uitsluitend zelfstandige boekwerken vermeldt en geen publicaties die in tijdschriften verschenen zijn. Als we deze ook in aanmerking nemen, blijken toch weer aanzienlijk meer Nederlandstalige werken in het Hongaars vertaald te zijn dan drieëndertig.

Historisch overzicht

Het gros van de vertalingen is een produkt van de laatste twintig jaar. Vlak na de oorlog worden alleen enkele populaire schrijvers als Jo van Ammers-Küller en Piet Bakker vertaald. In de jaren vijftig beperken de genationaliseerde uitgeverijen zich tot het publiceren van Multatuli, Anne Frank en 'de grootste Nederlandse schrijver van onze tijd', zoals het literair tijdschrift Nagyvilág Theun de Vries in 1959 noemt.

Tussen 1952 en 1977 verschijnen maar liefst vijf romans, een dramawerk en twee verhalen van De Vries in het Hongaars. Zijn roman *Een spook waart door Europa* krijgt zelfs twee recensies in Nagyvilág - ofschoon een aanzienlijk deel van de vertalingen het tot op heden zonder bespreking moet stellen- één in 1957 naar aanleiding van de Nederlandse uitgave en een tweede in 1961 na het verschijnen van de Hongaarse vertaling ervan, samen met de twee andere delen van de trilogie *1848.*

In de eerste recensie wordt ‘de brede stroom van epische rijkdom en de monumentale historische achtergrond’ geprezen.[2] De recensent toetst het werk aan de criteria van het socialistisch realisme, en Theun de Vries wordt niet te licht bevonden: ‘(...) het is geen doelloze opsomming van gebeurtenissen, maar een historisch authentieke en evenwichtige bundeling van verschijnselen en hun essentie, die met een compacte dramatiek en tegelijk dichterlijk wordt beschreven. De schrijver streeft niet naar een extensieve, spectaculaire volledigheid, maar naar een intensieve weergave van de drijvende krachten van de geschiedenis.’ Wel merkt de criticus op: ‘Het is jammer dat de schrij-

ver soms meegesleept wordt door zijn rijke, beeldende fantasie. De symbolische beelden zijn dan geen middelen meer tot een levensechte en dichterlijke weergave, maar mechanische herhalingen die een doel op zichzelf worden (...)'.

In de tweede recensie geeft criticus László Illés een samenvatting van de inhoud.[3] Hij is onder de indruk van de boeiende vertelwijze en zegt het boek haast in één ruk uitgelezen te hebben. Hij waardeert de schrijver ook om de levensechte uitbeelding van Marx en Engels, evenals die van hun tegenstanders.

De Hongaarse vertaling van een andere roman van De Vries, *Het meisje met het rode haar* wordt ook besproken in Nagyvilág.[4] Naast de marxistische zienswijze en de eenduidige partijdigheid van de schrijver prijst de recensent de karaktertekening van de personages en de constructie van de roman. Daarbij tekent hij nog op: 'Een van de meest kenmerkende kwaliteiten van De Vries is zijn lyrische stijl.'

De politieke dooi in de loop van de jaren zestig maakt - mondjesmaat - ook de publicatie van andere dan socialistisch-realistische werken mogelijk. De leus van partijleider Kádár 'wie niet tegen ons is, is met ons' blijkt niet uitsluitend voor binnenlands gebruik bedoeld; het opent ook de poorten voor de westerse literatuur, al is het maar op een kier.

Tussen 1965 en 1969 verschijnen in Nagyvilág enkele gedichten van Jan Elburg, Ed Hoornik, Viktor van Vriesland, Pol de Roy, Paul van Ostaijen, Hugo Claus, Jan van Nijlen, Daan Boens en Jos Vandeloo, evenals verhalen van Elsschot en Mulisch.

De behoefte om een meer dan incidenteel beeld te kunnen vormen van de Noord- en Zuidnederlandse poëzie resulteert in twee bloemlezingen. In 1965 verschijnt de bundel *Németalföldi költók antológiája*, bevattende 'de parels' van de Hollandse, Vlaamse en Friese poëzie vanaf de middeleeuwen tot en met de twintigste eeuw.

Antal Sivirsky, die al tientallen jaren in Nederland woont en een kenner is van zowel de Nederlandse als de Hongaarse literatuur, schrijft over deze bundel[5]: 'István Bernáth heeft uitstekende Hollandse en Vlaamse gedichten bijeen gezocht'. Hij voegt er echter aan toe de keuze te persoonlijk en niet voldoende representatief te vinden. De recensent heeft bezwaar tegen het aandeel van de Friese poëzie, die hij naar verhouding oververtegenwoordigd vindt (31 pagina's van de 254). Wat de thematiek van de gedichten betreft mist hij de religieuze en mystieke lyriek. Hij schrijft dat de invloed van de bijbel op de Nederlandse poëzie alleen in negatieve zin merkbaar is door de keuze van anti-clericale gedichten.

Wel prijzenswaardig vindt hij dat de samensteller niet in de val van het folkloristische is gevallen; dat zee, dijken en schaatsen geen overdreven aandacht krijgen.

Over de vertalingen is hij goed te spreken wat betreft metrum, ritme, en klank. Hij mist echter de semantische overeenkomst bij enkele gedichten en hij staaft zijn mening door het geven van voorbeelden.

De tweede bloemlezing, *Flamand lírai antológia*, bevat uitsluitend Vlaamse poëzie uit de negentiende en twintigste eeuw en verschijnt bijna gelijktijdig met een bloemlezing van Franstalige gedichten uit België. De beide bundels met 'Belgische' poëzie worden samen besproken in Nagyvilág.[6] De recensent schrijft: 'De Franstalige poëzie is vrij bekend in ons land, namen van grote kunstenaars rond de eeuwwisseling als Maeterlinck en Verhaeren klinken niet vreemder voor ons dan die van de meeste grote Franse, Engelse of Duitse dichters (...). Over de Vlaamse poëzie wisten we

echter tot nu toe nagenoeg niets.' Van de bijna zestig dichters die in de bundel vertegenwoordigd zijn, noemt hij Guido Gezelle, Karel Jonckheere en Jan van Nijlen met name. Zij maakten de meeste indruk op hem, vooral de laatste 'die narratieve, evocatieve en meditatieve elementen met aforistische formuleringen combineert in het teken van het enigszins groteske.'

In 1972 verschijnt een dichtbundel van Karel Jonckheere en ook in Nagyvilág komen enkele gedichten van hem uit. Begin jaren zeventig publiceert Nagyvilág enkele verhalen van o.a. Wolkers ('Dominee met strooien hoed'), Geeraerts ('Water'), Blaman ('Vader, moeder en zoon'), Heeresma ('Een dagje naar het strand'). Toch blijken ze de Hongaarse critici nauwelijks bereikt te hebben, getuige de recensie van Miklós Vidor over de in 1976 verschenen bloemlezing van Nederlandse prozaïsten.[7.] Hij schrijft: 'Wij bevinden ons in een pijnlijke onwetendheid wat de Nederlandse literatuur betreft. Na Multatuli en Heijermans leerde de Hongaarse lezer alleen de geëngageerde Theun de Vries kennen. De verhalenbundel *Félbemaradt mennydörgés* vult waarlijk een leemte, en niet alleen in literair opzicht maar ook wat betreft de maatschappelijke vragen en het alledaagse leven in Nederland.'

De recensent schrijft geen oordeel te kunnen vellen over de keuze van de verhalen door gebrek aan materiaal dat ter vergelijking zou kunnen dienen. Hij vindt in elk geval dat de keuze veel variatie biedt, zowel wat de maatschappelijke oriëntatie van de schrijvers als de vertegenwoordigde literaire stromingen betreft.

Maria Dermoût ('De danseres van koper') doet hem aan Katherine Mansfield denken; het verhaal van Beb Vuyk ('All your yesterdays') acht hij een van de beste van de bundel door de schokkende dramatiek en het ingenieus hanteren van de tijd. Gerard Reve's 'De ondergang van de familie Boslowits' is hem te gedetailleerd, maar 'Het tillenbeest' van Wolkers noemt hij 'een aangrijpend meesterwerk in het klein'. De schrijver weet in een korte episode een hele periode te belichten, schrijft hij. Het andere verhaal van Wolkers - de opnieuw vertaalde - 'Dominee met een strooien hoed' en Camperts 'Een reis naar Zwolle' vindt hij wat bleker, vooral in vergelijking met 'Het lek in de eeuwigheid' van Hermans dat 'een met filmische werkwijze opgebouwd uitstekend verhaal is'. De recensent prijst de realistische 'Traan op ijs' van Theun de Vries, die de maatschappelijke oorsprong van de kwalen het best weet bloot te leggen. De werken van Belcampo ('Het hardnekkige verlangen') en van Koolhaas ('De trechter' en 'Een gat in het plafond') wekken bij hem alleen 'een gevoel van groteske curiositeit'.

Wel sterk vindt hij 'De verdwenen horlogemaker' van Vestdijk en nog meer de verhalen van Hamelink ('Horror

vacui' en 'Een opgehouden onweer') waarin de schrijver met weinig woorden en een strakke constructie een heel klemmende sfeer weet te scheppen.

Ook het dagblad Népszabadság (8-12-1977) brengt de bundel onder de aandacht van het Hongaarse publiek. De alleen met zijn initialen aangeduide recensent F.R. stelt als vraag: 'Kunnen en mogen we gemeenschappelijke kenmerken zoeken in een bundel die een zo geschakeerd beeld toont?' Het specifiek Nederlandse meent hij te ontdekken in de thema's en in de ijver van de schrijvers om verouderde opvattingen en cynisme te bestrijden.

Naast de verhalenbundels krijgt de Hongaarse lezer gelegenheid om een aantal romans en novellen te leren kennen. In 1976 verschijnt de vertaling van *Het reservaat* van Ruyslinck en *Telemachus in het dorp* van Marnix Gijsen, in 1977 *Het raadselrijk* van Theun de Vries en in 1978 Vestdijks *Rumeiland.*

In een recensie over het laatste vergelijkt István Kristo Nagy Vestdijk met André Malraux en Joseph Conrad.[8.] Evenals romans van hen is *Rumieland* avontuurlijk, maar voor de aandachtige lezer heeft de schrijver veel meer dan een boeiend verhaal in petto. 'In dit boek gaat het in wezen niet om het avontuur, de liefde of de maatschappelijke verhoudingen; de autuer worstelt met de vragen van het bestaan en de zelfverwezenlijking,' schrijft de recensent. Hij heeft waardering voor het psychologische inzicht en het bewuste anachronisme van Vestdijk. Over het laatste merkt hij op: 'hij schildert een verhaal dat in de achttiende eeuw speelt met de middelen van de romantiek uit het begin van de negentiende eeuw, terwijl hij ook plaats biedt voor de humanitaire idealen en het door Weltschmerz gekleurde scepticisme van de verlichte, liberale romantiek, en doet dit al met een enigszins groteske twintigste eeuwse vervreemding.'

In de tweede helft van de jaren zeventig verschijnen in Nagyvilág gedichten van Van de Waarsenburg, Van Ruysbeek, Gaarlandt, Faverey, Nuis en Overeem.

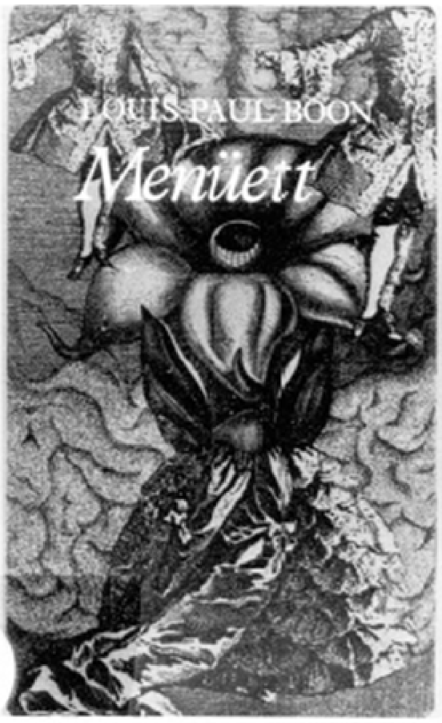
In 1979 komt een aantal Nederlandse werken in de Hongaarse boekhandels terecht, o.a. *Het bittere kruid* van Marga Minco en Louis Paul Boons *Menuet,* die in 1980 gevolgd worden door *Het gevaar* van Jos Vandeloo.

De twee Vlaamse schrijvers worden gezamenlijk besproken door Erzsébet B. Juhász.[9.] Na een korte samenvatting van de inhoud karakteriseert ze de werken als elkaars tegenpolen: bij Boon gaat het om de innerlijke beroerselen van de menselijke geest - de handeling komt op de tweede plaats - terwijl Vandeloos novelle primair op de handeling gebouwd is. *Menuet* is een beschouwend, koel observerend en schijnbaar zonder emoties geschreven verhaal; *Het gevaar* is meeslepend en de elkaar snel opvolgende gebeurtenissen roepen spanning op.

Het gevaar wordt ook in het literair weekblad let és Irodalom besproken, tegelijk met vier andere boeken.[10.] Recensent Katalin Budai vindt dat het verhaal 'ondanks het sombere onderwerp niet aangrijpend is'. Naar haar mening is het boek zó zwak, dat het zelfs als lectuur niet voldoet.

In de eerste helft van de jaren tachtig groeit het aanbod van zowel de nieuwe als de oudere Nederlandse literatuur. Naast gedichten (Hamelink, Ter Balkt, Faverey, Kouwenaar, Tentije) en verhalen (Mulisch, Meikema) in tijdschriften komen er twee bundels van moderne Hollandse resp. Vlaamse dichters uit en verschijnen romans, o.a. *Terug naar Oegstgeest* van Wolkers, *De Kapellekensbaan* van Boon, *Het afscheid*

van Ivo Michiels, *Het fregatschip Johanna Maria* van Arthur van Schendel en in een nieuwe vertaling Multatuli's *Max Havelaar.*



In let és Irodalom wordt *terug naar Oegstgeest* gerecenseerd door Zsuzsa Beney.[11.] Ze typeert de wereld van het boek als een wereld met twee gezichten, ‘Waar het gezin bescherming gevende liefde en bijbelse hardheid betekent. Het huwelijk: een raamwerk van tederheid en onderwerping; (...) het opgroeien: heen en weer geslingerd worden tussen goede en wrede neigingen.’ De beschrijving van deze wereld schijnt echter volledig objectief te zijn, aldus de recensent. ‘De bijzondere sfeer van de roman komt voort uit de constructie, zoals hij geconstrueerd is, uit de voortdurende wisselwerking tussen tegengestelde emotionele ladingen,’ schrijft Beney. En haar conclusie luidt: ‘Op een stille, haast onbewegelijke manier is dit boek een meesterwerk.’

Ter ere van de Nederlandse culturele manifestatie verschijnt een aanzienlijk aantal boeken in het Hongaars en twee literaire tijdschriften publiceren zowel proza (Buddingh' en 't Hart) als poëzie (Bernlef, Kopland, Bud-

dingh', Deelder, Kouwenaar en Schierbeek). De festiviteiten - en het koninklijk bezoek - zullen ongetwijfeld de interesse van velen opgewekt hebben voor de recent verschenen werken, o.a. de vertaling van *De aanslag* van Mulisch, *Rituelen* van Nooteboom en *Laatste zomernacht* van 't Hart. Mogelijk zal hierdoor de belangstelling voor de al eerder uitgegeven vertalingen ook toenemen, evenals de kennis van de Hongaarse lezer over de Nederlandse literatuur.

Over de kwaliteit van de vertalingen

De meeste recensenten kennen natuurlijk geen Nederlands, ze noemen dus hoogstens hoe het met het Hongaars van de vertalingen gesteld is. In dit opzicht zijn bijna alle besprekingen positief en de vertalingen worden vlot, soepel, verzorgd of sfeervol genoemd. Een enkele keer komt het voor dat de criticus bij het tegenvallen van een werk veronderstelt dat daar de onhandigheid van de vertaler mede verantwoordelijk voor is, zoals b.v. Budai in het geval van Vandeloo. Die vertaling heb ik niet kunnen controleren, maar wel *De Kapellekensbaan* van Boon, die eveneens door Béla Szondi vertaald is. Deze vertaling behoort in elk geval zowel stilistisch als semantisch tot de beste. Woordkeus, zinsbouw en sfeer zijn adequaat weergegeven; alleen de typografische eigenaardigheden van Boon zijn niet volledig overgenomen. Szondi verkoos de eigennamen wel met een hoofdletter te schrijven, waarschijnlijk om de leesbaarheid te bevorderen.

Nu is de ene schrijver de andere niet: met Vestdijk had Szondi aanwijsbaar meer moeite.

> Ik teken hier nog bij aan, dat in de kerk de negers niet gemaskerd verschijnen. Dominee Bradshaw, die ik op de 2e Kerstdag horen moest, had ik dit graag willen zien aandoen; maar wellicht had hij hieraan een nieuw bewijs ontleend voor hun bijzondere dierlijkheid.[12.]

De tweede zin wordt vertaald met:

> Bradshaw tiszteletest, akit karácsony másnapján kellett meglátogatnom, szívesen láttam volna álarcosan; talán még ezzel is a négerek sajátos állati voltát bizonyította volna.[13.]

Terugvertaald in het Nederlands treffen we twee wezenlijke veranderingen aan:

> Dominee Bradshaw, die ik op de 2e Kerstdag *bezoeken* moest, had ik graag *gemaskerd gezien...*

Vestdijk stelt de vertaler op de proef met zijn lange zinnen, vol uitwijdingen en terzijdes. Szondi is er echter in de meeste gevallen in geslaagd deze goed weer te geven. Zijn fouten vallen in het geheel van de vertaling in het niet; ook in het Hongaars is Vestdijk goed te herkennen.

Max Havelaar van Multatuli is tweemaal vertaald na de oorlog: in 1950 door György Faludy en in 1981 door Péter Balabán. Het Hongaars van Balabán is iets

soepeler en moderner - naar mijn mening soms te modern: 'Busselinck en Waterman hebben achter 't net gevist.' - schrijft Multatali.[14.] 'Busselinck és Waterman lekéste a vonatot.' - lezen we bij Balabán.[15.] Letterlijk vertaald betekent deze uitdrukking: *hebben de trein gemist.* De vrij figuurlijke nieuwe betekenis ervan komt aardig overeen met de zegswijze bij Multatuli, maar uit de mond van Droogstoppel is het een anachronisme.

Zowel in de oude als in de nieuwe vertaling komen enkele onnauwkeurigheden en fouten voor, maar verschillende. Het is merkwaardig dat Balabán, die het werk van zijn voorganger ter beschikking had, fouten maakt die Faludy wist te vermijden.

> En toch had ik vrede met zodanige terugbetaling. Want door die niet te vorderen, zou men een te wijde deur openstellen voor oneerlijkheid

- staat in het orgineel.[16.] Balabán kent de uitdrukking 'vrede hebben met iets' niet; wel een Hongaarse uitdrukking waarin het equivalent van vrede voorkomt, maar met een andere betekenis. Hij past deze toe in de eerste zin en verandert tegelijk ook de betekenis van de tweede, d.w.z. hij maakt er een incorrecte zin van.

> s mégis jó ideig békében hagytak azzal a visszafizetés-

> sel; mert azzal, hogy nem követelték vissza a pénzt: kitárták a kaput a becstelenség elött![17.]

Terugvertaald:

> En toch werd ik een hele tijd met rust gelaten betreffende de terugbetaling, want doordat ze die niet vorderden, openden ze de deur wijd voor oneerlijkheid.

De juiste vertaling van Faludy:

> s én mégis helyénvalónak tartom a hiány megtérítését, mert ha ezt nem követelnék, lovat adnának a tolvajok alá.[18.]

De beide vertalingen van Wolkers' *Dominee met strooien hoed* zijn goed geslaagd; die van Erika Dedinszky is zelfs uitstekend. Ze durft zonodig vrijer te vertalen; haar dialogen zijn levensecht en toch trouw aan het orgineel. Toch kan ook de beste vertaler zich vergissen: ze ziet een ‘mus’[19.] voor ‘muis’ (= egér)[20.] aan.

De andere vertaalster, Anna Tauber, vindt Wolkers soms te sadistisch.

> Ze hadden zijn ogen dichtgebrand met een sigaret. Van die krab.[21.]

geeft ze weer met:

> Levágták az ollóit. A ráknak.[22.] (Ze hadden zijn scharen afgesneden. Van de krab.)

Het is geen willekeurige vervanging maar een verwijzing naar een eerder beschreven detail in het verhaal; Wolkers kon het ook zo geschreven hebben - maar hij deed het

niet. Ze meent af en toe Wolkers te moeten kuisen. Woorden of zinnen die aanstoot zouden kunnen geven, vervangt ze door puntjes of laat ze soms helemaal weg. Van

> Alles kan, behalve een scheet op een plankje spijkeren, antwoordde hij.[23.]

vertaalt ze alleen:

> Minden lehet.[24.] (Alles kan)

Een andere vertaalster van Wolkers, Judit Gera, laat niets weg uit *Terug naar Oegstgeest*; hoogstens gebruikt ze eufemismen. Daar kan ik nog best begrip voor hebben, in elk geval meer dan voor het herhaaldelijk vervlakken van Wolkers' bijbels taalgebruik tot modern Hongaars. Ik moet hier wel bij aantekenen dat bijbelkennis zeer schaars is onder de naoorlogse generaties in Hongarije, waar bijbels alleen in een paar kerkelijke boekhandels te koop zijn. Toch is een correcte vertaling van Wolkers onmogelijk zonder kennis van de Statenbijbel en de Hongaarse Károli-vertaling. Dat de vertaalster wel van goede wil is, blijkt uit passages waarbij Wolkers vermeldt een bijbeltekst aan te halen. Die worden als zodanig weergegeven. Beginners onder de vertalers hebben nog een handicap: ze krijgen weinig gelegenheid Nederland in de praktijk te leren kennen. Een verblijf van enige weken maakt het opdoen van een meer dan oppervlakkige kennis van land en volk nauwelijks mogelijk.

Gera kent b.v. het begrip ‘school met de bijbel’ niet, ze kan dus Wolkers niet volgen als hij dit op speelse wijze aanwendt:

> Zodra er een school voor lager onderwijs op gereformeerde grondslag werd geopend haalden mijn ouders mij van de school met alleen maar de bijbel af.[25.]
> Amikor megnyílt egy kálvinista alapelveken nyugvó általános iskola, a szüleim azonnal kivettek a régiböl, és csak a bibliát vihettem magammal.[26.]

Het foutief vertaalde tweede deel van de zin betekent:

> ... haalden mijn ouders mij van de oude af en ik mocht alleen de bijbel meenemen.

De vertolking van *Het fregatschip Johanna Maria* is een stuk beter geslaagd. Met de terminologie van de scheepvaart heeft Gera minder moeite dan met de tale Kanaäans. Van Schendels stijl is adequaat weergegeven en ook inhoudelijk schort minder aan deze vertaling, al komen er wel vergissingen in voor.

> (...) om zich door de noodzaak niet te laten dwingen riep hij Brouwer en zeide hem het timmerwerk te doen en het zeilwerk af te maken als zij weer voeren.[27.]

De vertaling hiervan luidt:

> Hogy ne kelljen meghátrálnia, a kapitány hivatta Brouwert, és meghagyta neki, hogy ha megint útra kelnek, ö végezze az ácsmunkát, a vitorlakészítöi teendöket pedig tegye félre.[28.]

Door de verplaatsing van de bijzin *als zij weer voeren* krijgt het tweede deel van deze passage een andere betekenis:

> ... en zeide hem het timmerwerk te doen als zij weer voeren en het zeilwerk opzij te zetten

Een heel merkwaardige vertaling is de Hongaarse variant van ‘Paard jagend op buizerd’ van Maarten 't Hart. De vertaalster, Gizella ‘dám, moet zich erg gehaast hebben om het oktobernummer 1986 van Nagyvilág te halen of ze behoort tot de rasechte *stadjers* die natuurbeschrijvingen maar met mate toelaatbaar vinden. De Nederlandse critici die zich aan dergelijke beschrijvingen van 't Hart ergeren, zouden zeer tevreden kunnen zijn over deze vertaling, er zijn namelijk tientallen *overbodige* hele en halve zinnen weggelaten. En mocht Maarten ooit een havik voor een buizerd aangezien hebben, voor zijn Hongaarse lezers hoeft hij zich niet te schamen; in de vertaling is zijn fout *gecorrigeerd*: in plaats van buizerd staat er het equivalent van havik.

Er bleef van hem in wezen toch nog meer over dan van Reve in de vertaling van ‘De ondergang van de familie Boslowits’. Het werk van András Török is het minst geslaagde onder de behandelde vertalingen. Niet vanwege weglatingen, maar om stilistische en semantische gebreken. Hij doet het orgineel herhaaldelijk onrecht aan door zijn zinsbouw en zijn woordkeus is vaak te populair vergeleken bij die van Reve.

Zijn onvoldoende kennis van het Nederlands blijkt b.v. uit de volgende passage:

> Geregeld ging ik 's avonds aan en steeds was alles hetzelfde. Het aanbellen, het van het slot draaien van de binnendeur en als ik in de gang trad, was tante Jaanne al weer binnen.[29.]

n minden este eljártam hozzájuk: ez mindig teljesen egyformán zajlott. Csöngettem, bár az ajtó nem volt bezárva. Mire beértem a hallba, Jaanne néni már ott volt.[30.]

In plaats van wat in de tweede zin staat beweert hij:

> Ik belde aan, hoewel de deur niet op slot zat. Toen ik in de gang kwam, was tante Jaanne daar al.

- ofschoon uit het verhaal, uit zinnen die de geciteerde volgen, duidelijk blijkt dat de deur na elke bezoeker angstvallig op slot werd gedaan.

In dit artikel kon ik alleen enkele semantische en stilistische aspecten van een aantal vertalingen belichten. Bij een dergelijk overzicht vallen vooral de fouten op, waardoor een enigszins vertekend beeld kan ontstaan. De meeste Nederlandse schrijvers zijn ondanks de opgesomde gebreken herkenbaar in het Hongaars; hun specifieke kenmerken zijn zo niet altijd geheel toch in bevredigende mate bewaard gebleven.

Nederlandse literatuur in Hongaarse vertaling (1945-1986)

Door gebrek aan ruimte moet ik hier in plaats van een bibliografie volstaan met het noemen van de Nederlandse titels van prozawerken (wel met inbegrip van ontspannings- en jeugdliteratuur). Wat betreft de dichters en de bloemlezingen verwijs ik naar het artikel.

Jo van Ammers-Küller: *Maskerade*
Piet Bakker: *Ciske de rat*; *Ciske groeit op*; *Cis de man*
Thea Beckman: *Micky en de vreemde rovers*
Anna Blaman: *Vader, moeder en zoon*
Jan Blokker: *Op zoek naar een oom*
Louis Paul Boon: *De Kapellekensbaan*; *Menuet*
Cees Buddingh': *Bijna idyllisch*
A. den Doolaard: *Het verjaagde water*
Jo Elsendoorn: *Een neus voor Goliath*
Willem Elsschot: *Het dwaallicht*

Anne Frank: *Het achterhuis*
Jef Geeraerts: *Water*
Fred Germonprez: *Iseland, Iseland*
Marnix Gijsen: *Joachim van Babylon*; *Mijn vriend de moordenaar*; *Telemachus in het dorp*
Maurice d'Haese: *Het paard*
Maarten 't Hart: *Laatste zomernacht*; *Paard jagend op buizerd*
Jan de Hartog: *De maagd en de moordenaar*; *Stella*
Heere Heeresma: *Een dagje naar het strand*
Karel Jonckheere: *Tierra caliente*
Leonie Kooiker: *De heksensteen*
Hannes Meinkema: *De bruid*
Ivo Michiels: *Het afscheid*
Marga Minco: *Het bittere kruid*
Harry Mulisch: *De aanslag*; *De grens*; *De versierde man*
Multatuli: *Max Havelaar*; *Woutertje Pieterse*
Cees Nooteboom: *Rituelen*
Maria Rosseels: *Oosters coctail*
Ward Ruyslinck: *Het reservaat*
Carel Scharten en Margot Scharten-Antink: *De grote Zorzi*
Arthur van Schendel: *Het fregatschip Johanna Maria*
Jan Staal: *De laatste verlofganger* (drama)
Jan Terlouw: *Koning van Katoren*
Felix Timmermans: *Pieter Bruegel*
Jos Vandeloo: *Het gevaar*
Simon Vestdijk: *Rumeiland*
Anne de Vries: *Bartje*
Theun de Vries: *Hoogverraad*; *Het meisje met het rode haar*; *Oud kabinet*; *Het raadselrijk*; *Signalen uit het donker* (drama); *Sla de wolven, herder*; *1848: Een spook waart door Europa, Nieuwe rivieren, Hagel in het graan*; *Vlucht*
Jan Wolkers: *Dominee met strooien hoed*; *Terug naar Oegstgeest*

Eindnoten:

1. Titel ook in het Hongaars: *Holland könyvek magyarul 1945-1985.* Boedapest: Magyar könyvkiadók és könyvterjesztök egyesülése, 1986.
2. János Liebner: ‘Holland történelmi regény a “népek tavaszáról”’. 1957, nr. 3, p. 477-478.
3. ‘Egy szocialista történelmi regénröl’. 1961, nr. 1, p. 139-140
4. Róbert Falus: ‘Egy kommunista köszönti a napot’. 1959, nr. 9, p. 1409.
5. ‘A szépség üzenete Németalföldröl’. In: Nagyvilág 1966, nr. 9, 1418-1421
   Voor een uitgebreide en op de Nederlandse lezer gerichte bespreking van diezelfde bundel zie:

Antal Sivirsky: ‘Nederlandse lyriek in Hongaarse vertaling’. In: Maatstaf 16, 1968-1969, p. 572-581.

6. László Ferenczi: ‘A belga költészet antológiáiról’. 1970, nr. 5, p. 781-782.
7. ‘Körk ép - fényekkel és árnyakkal’. In: Nagyvilág 1977, nr. 11, p. 1728-1729.
8. ‘Romantikus modell’. In: Nagyvilág 1980, nr. 3, p. 455-456.
9. ‘Két flamand regény’. In: Nagyvilág 1982, nr. 5, p, 774-776.
10. ‘Inycsiklandások’. 21-6-1980, p. 11.
11. ‘Gyermekkorunk paradicsoma’. 5-9-1981, p. 10.
12. *Rumeiland.* 3e dr. 's-Gravenhage (z.j.) p. 166.
13. *A rum szigete.* Boedapest, 1978, p. 229.
14. *Max Havelaar.* Utrecht/Antwerpen, 1982, p. 31.
15. *Max Havelaar.* Boedapest, 1981, p. 33.
16. zie 14. p. 146.
17. zie 15. p. 170.
18. *Max Havelaar.* Boedapest, 1955, p. 144.
19. In: *Gesponnen suiker.* Amsterdam, 1963, p. 44.
20. ‘A szalmakalapos lelkész’. In: *Félbemaradt mennydörgés.* Boedapest, 1976, p. 276.
21. zie 19. p. 19.
22. ‘Tiszteletes úr szalmakalapban’. In: Nagyvilág 1971, p. 1017.
23. zie 19. p. 45.
24. zie 22. p. 1027.
25. *Terug naar Oegstgeest.* 26e dr. Amsterdam, 1985, p. 69.
26. *A halál árnyékának völgye.* Boedapest, 1981, p. 68.
27. In: *De zeeromans.* Amsterdam: Meulenhoff, (z.j.), p. 40.
28. *A Johanna Maria fregatt.* Boedapest, 1983, p. 45
29. *De ondergang van de familie Boslowits.* 14e dr. Amsterdam, 1981, p. 47.
30. ‘A Boslowits család pusztulása’. In: *Félbemaradt mennydörgés.* Boedapest, 1976, p. 234.

Peter Swart
Misdaadliteratuur
‘Voor wie het vak ter harte gaat’

Wie beschikt over een actief geweten, wie de grote levensvragen niet heeft uitbesteed aan derden, en wie bovenal vertrouwt op persoonlijke verantwoordelijkheid als leidraad voor het individu in de westerse samenleving heeft het helemaal niet makkelijk. Maar hij staat daarin gelukkig niet alleen: Vincent Veldkamp, bewierookt televisiepersoonlijkheid en hoofdpersoon van Aad van den Heuvels boekdebuut *De Verdwijning* worstelt ook met deze materie.

Het gemis van Veldkamp, die op de fraaie omslag van het boek als het ware van achter zijn typemachine vandaan gesleurd lijkt, wordt pas evident wanneer een administrateur van het televisiebedrijf waar hij voor werkt geen bevredigende verklaring kan vinden voor zijn afwezigheid, en daarom aan de bel trekt.

Collega's - van vrienden is al helemaal geen sprake, of het zou Theo Weber moeten zijn - houden het erop dat het hectische Hilversumse bestaan Veldkamp teveel is geworden, en dat hij zich voor een tijdje heeft teruggetrokken. Na enkele weken, als de roddelpers de gretige berichtgeving van de eerste dagen na de verdwijning niet langer kan prolongeren met nog meer verzinsels, slaat de aanvankelijk betoonde tolerantie van de direct-betrokkenen om in ongegeneerde onverschilligheid. Hij was een vakman, maar nu is hij weg. De politie, die door Van den Heuvel niet met overdreven veel vakbekwaamheid en doortastendheid is toegerust, raakt bij het onmiddellijk ingestelde onderzoek al snel het spoorbijster. Men komt niet veel verder dan te vrezen voor een ongeluk.

Anna, de aantrekkelijke vrouw die zich bekendmaakt als Veldkamps laatste vriendin, benadert Weber eerst telefonisch en later ook fysiek, en weet hem aan te zetten tot een zoektocht. Weber, enerzijds gecharmeerd van de dame, en anderzijds nieuwsgierig op een manier die meer te maken heeft met journalistieke belangstelling dan met persoonlijke betrokkenheid, gaat door de knieën en belooft zich te zullen inzetten voor het opsporen van Veldkamp. De reeds geaccepteerde opdracht krijgt nog een professioneel ruggesteuntje als omroepbaas Koos de Vries - práchtig getypeerd in zijn sluwe berekenende afwegingen! - er na enig geharrewar mee accoord gaat dat Weber geholpen door een cameraman aan het onderzoeken slaat. Indien de kort tevoren nog zo razendpopulaire Veldkamp inderdaad boven water komt betekent dat Nieuws van het soort dat men in Hilversum graag zelf als primeur presenteert.

Naar verluid zou *De Verdwijning* oorspronkelijk als filmscenario bedoeld zijn geweest, en ‘min of meer toevallig’ in boekvorm verschenen zijn. Afgezien van het feit dat een boek nooit toevallig een boek wordt, terwijl ook nooit erg duidelijk is wat men zich moet voorstellen bij het gegeven dat iemand plotsklaps tot de ontdekking komt een boek te hebben geschreven, is het zeer verheugend dát het een boek geworden is. Want Van den Heuvel demonstreert op overtuigende wijze te kunnen schrijven (in leesbaar en trefzeker geformuleerd Nederlands waarin ruimte is voor nuances waar ook collega's de vingers bij kunnen aflikken), heeft een plot bedacht die er wezen mag, en vertelt en passant onder de oppervlakte van het avonturenverhaal ook nog het relaas van de gewetensnood van een begeesterd journalist, één en ander gelardeerd met waardevolle en behartenswaardige uitspraken over het dilemma van

de vakidioot die als uiterste consequentie van de beleden principes moet kiezen tussen werk en ideaal. Op de kaft van het boek staat vermeld dat we hier te maken hebben met een roman; het boek wordt niet als misdaadroman gepresenteerd. En inderdaad, met de inhoud die algemeen aan de term roman wordt meegegeven in het achterhoofd lijkt deze benaming op zijn plaats. *De Verdwijning* is 'een in prozastijl geschreven verhaal van betrekkelijk grote omvang, waarin lotgevallen en meest ook karakter, respectievelijk karakterontwikkeling beschreven worden', terwijl de setting in omroepland kan worden gezien als 'een bepaald milieu'. Zo staat in de dikke Van Dale, en zo wordt het in het onderwijs door docent aan leerling en student doorverteld. Een al te strikt vasthouden aan deze definitie levert echter over het algemeen niet veel toegevoegde wijsheid op, slechts een houvast om een boek in een bepaalde hoek in te delen voor wie daar behoefte aan heeft. Het waarde-oordeel dat in de ogen van velen geruisloos gekoppeld wordt aan een geslaagde toetsing op literair gehalte is al een stuk minder zinvol. Het is niet voor niets dat Jef Geeraerts - die naam maakte als literair auteur voordat hij misdaadromans begon te schrijven - gevraagd naar het bedoelde onderscheid vorig jaar in een interview verzuchtte: 'Kun jij mij een definitie geven van wat literatuur is?'

De veelgehoorde klacht van sommige misdaadauteurs dat hun werk niet voor vol wordt aangezien kan alleen goed worden begrepen als men inziet dat deze roep om erkenning zijn oorsprong vindt in een vergelijking van het eigenwerk met op voorhand als superieur ervaren werk van anderen, literatuur dus. Dát is echt, dát is goed, dat is pas echt goed, en de rest is dientengevolge minder. De discussie over de vraag of het schrijven van een misdaadroman niet minstens evenveel vakmanschap van

de auteur vergt als benodigd is voor het vervaardigen van literair werk lijkt niet vreselijk relevant, en moet hier dus maar niet verder worden opgerakeld. Het verschil zit 'm immers veeleer in de beoordeling, en die heeft vaak meer te maken met smaak dan met vastgestelde normen.

Dwepen met literatuur en neerkijken op andere, verwante genres heeft weinig te maken met appreciatie van de lezer voor het gelezene; een boek is niet de moeite waard omdat er literatuur op staat, maar omdat het de lezer boeit, interesseert, vermaakt!

Dát doet *De Verdwijning* in elk geval allemaal voor de lezer, in welk vakje het ook mag worden ingedeeld. Men kan er trouwens niet omheen, dat de hoofdpersoon in dit boek een karakterontwikkeling doormaakt, een proces dat men zeker niet in elke misdaadroman zo zorgvuldig uitgewerkt aantreft. De veranderingen die zich geleidelijk aan bij Veldkamp voltrekken komen het sterkst naar voren in de gesprekken die hij voert met Weber over zin en inhoud van het vak. Het belang van de journalistiek doet dit boek soms wat overbelicht aan, maar dat zou in gelijke mate gelden voor ieder ander beroep dat serieus - en dus tegelijkertijd relativerend - tegen het licht gehouden wordt.

In een interview met Het Parool zei Van den Heuvel onlangs dat zijn boek niet moet worden gezien als een sleutelroman, hetgeen de lezer een speurtocht naar aan de werkelijkheid ontleende personages bespaart. De namen die Van den Heuvel aan zijn boekpersonages heeft meegegeven verwijzen in sommige gevallen (al dan niet opzettelijk) naar mensen wier naam bij een redelijk groot publiek bekend is. Jaap Visser is cameraman, geen cabaretier, maar net als zijn bekende naamgenoot mag hij van zichzelf gevestigde waarden en normen zeer kritisch bekijken en vanuit een onafhankelijke positie van commentaar voorzien. Van Boven is politie-inspecteur en vertoont qua karakter geen enkele gelijkenis met de man die als VN-vertegenwoordiger Genève moest verlaten omdat hij te lang bleef opkomen voor de principes die hij erop nahield. Wél loopt hij rond in een boek waarin zulke zaken met recpect worden beschreven. Het gebruikmaken van zo'n naam werkt op zijn best als sublimaalbeeldje in een film: het is een onderdeeltje bij het tot stand brengen van een compleet beeld. De Grote Leider is even universeel als anoniem; zo'n type heeft genoeg aan een dergelijke aanduiding. Het vreemde Afrikaanse land vol zand - sommigen willen er graag Marokko in herkennenkreeg geen naam mee en heeft die ook niet nodig: de politieke tegenstellingen die er spelen tussen machthebber en guerilla-beweging komen in grote lijnen overal ter wereld op vergelijkbare wijze voor, en zijn helaas van alle tijden.

De Verdwijning moet niet slechts worden bijgezet in de rij van goedbedoelde schrijfpogingen van bekende Nederlanders die op ander terrein hun sporen hebben verdiend, daarvoor is het te bijzonder; Van den Heuvels boek verdient een eerlijke ontvangst. Als er wordt gesteld dat het boek ‘niet zonder pretentie’ is, dan moet daar in één adem achteraan worden gezegd dat Van den Heuvel er inderdaad in is geslaagd een overtuigend boek te schrijven waaraan de lezer mogelijk nog wel een paar diepe gedachten overhoudt. Het zijn vooral de ‘statements’ die Van den Heuvel Veldkamp de wereld laat inslingeren die na lezing blijven hangen. De schrijver heeft duidelijk al scheppende genoeg sympathie voor zijn hoofdpersoon opgedaan om hem tot leven te kunnen brengen.

Veldkampp motiveert zijn keuze voor persoonlijke stellingname als volgt:

> Ik kan iedereen verzekeren dat ik niet gekker ben dan vroeger, integendeel. Maar ik ben tot de vaste overtuiging gekomen dat onder andere veel onrecht in de wereld in stand wordt gehouden doordat zoveel journalisten hebben geleerd zich nergens diepgaand mee te bemoeien. Dus gooien ze de meest emotionele en afschuwelijke dingen in de huiskamer zonder er persoonlijke consequenties aan te verbinden of partij te kiezen.

Dat laatste kan Veldkamp in ieder geval niet worden aangewreven. Tenslotte nog deze overweging: komt het bij het bespreken van literaire romans vaak voor dat de recensent bewust belangrijke passages weglaat om de lezer zijn leesplezier niet te ontnemen of hoort dat nou juist bij de misdaadroman, waarvan de plot niet mag worden verklapt?

Aad van den Heuvel, *De Verdwijning*, uitgeverij De Arbeiderspers, 210 blz., 26,50

Peter van den Hoven
Bedenksels

'Maar had ik dat nou echt gezien, of had ik het alleen maar bedacht? Want dat gebeurt zo vaak met mij, er gaat van alles door mijn hoofd, net of er een film wordt afgedraaid. En later weet ik niet meer wat echt is en wat niet. Soms word ik gewoon moe van mijn eigen bedenksels.'

Dat zegt de tienjarige Andreas die in de Spaanse stad Granada woont in de Ninos Luchando, een straat waar volgens hem niets, maar dan ook niets gebeurt, zo saai en alledaags is het daar. Hoewel... Er gebeurt van àlles, maar Andreas kan op een gegeven moment het verschil tussen fantasie en werkelijkheid niet meer helder onderscheiden, en de creatieve verwarring die daarvan het gevolg is heeft schrijfster Els Pelgrom - die iets dergelijks ook al deed in vroeger werk, zoals het bekroonde *Kleine Sofie en Lange Wapper* of *De Olifantsberg*- op een heel subtiele wijze in een goed lopend verhaal dat rijk is aan spannende gebeurtenissen, weten op te roepen. Dit boeiende spel tussen realiteit en verbeelding wordt met grote evocatieve kracht gespeeld en dwingt bewondering af voor de naadloze wijze waarop de overgangen worden weergegeven. Het zijn juist die grensgebieden waar het als lezer goed toeven is, omdat er méér verwacht wordt dan een louter passieve consumptie van wat hem is voorgezet. Dit ik-zie-ik-zie-wat-jij-niet-ziet spel beheerst Pelgrom met grote gratie en behendigheid want telkens als je denkt de regels begrepen te hebben duiken nieuwe verrassingen op: er blijkt niet te staan wat er staat, niet te gebeuren wat er gebeurt. Of toch wel?

Andreas maakt kennis met zijn buurvrouw Lu - die verdacht veel weg heeft van Pelgrom zelf - en deze stelt haar belangstelling, aanmoediging en schrijfmachine ter beschikking om al zijn verzonnen avonturen kwijt te kunnen. Samen met zijn broertje Gabriël beleeft hij er heel wat die op z'n minst voor ongewoon kunnen doorgaan. Zo is er een spannende bevrijding van Het Eenzame Kind uit de handen van De Patroon, met, voor wie dat lezen wil, allusies op kindermishandeling; krijgen de jongens te maken met Balthasar, de zwarte van de Drie Koningen, die op zoek is naar een vrouw en een kind; beleeft Andreas angstige tijden als hij zich moet verstoppen in een gigantische deegmachine die plotseling begint te werken; en regent het aan het eind van het boek plotseling knikkers... geloof het of niet.

Maar het mooiste verhaal gaat over de ontvoering van de oude prinses Brigida uit Noorlandia - met duidelijke trekken van onze prinses Juliana - die na een enerverende zoektocht door de jongens gevonden wordt terwijl ze vastgeketend zit aan de muur van een oud kloosterschuurtje niet ver van hun straat vandaan.

Pelgrom betrekt hierbij de televisie als producent van (journaal)beelden waarvan op een gegeven moment niet meer duidelijk is was in de werkelijkheid gebeurt of in de fantastische voorstellingen van Andreas. Overigens wordt al op de eerste bladzijde verwezen naar de invloed die film en televisie kunnen hebben op de relatie tussen realiteit en verbeelding als Andreas over zichzelf zegt: 'Mijn gezicht lijkt op dat van de Dunne, van de Dikke en de Dunne. Die twee heten bij ons Gordo en Flaco. En daarom noemen ze mij dus Flardo, want ik ben ook een beetje dik. Als je nooit de films van de Dikke en de Dunne hebt gezien kun je niet weten hoe ik eruit zie.'

Aan het eind van het in de ik-vorm vertelde boek, dat buitengewoon sfeervol is dankzij Pelgroms talent voor mooie detailschetsen (knap ondersteund door The Tjong Khings zwart-wit tekeningen), als Andreas alle avonturen heeft opgeschreven, zegt hij: 'Meer heb ik niet. Ik laat het aan niemand lezen, ook niet aan Gabriël. En ik vertel ook aan niemand dat ik nu zeker weet dat ik later schrijver zal worden. Ik wil verhalen schrijven over alles wat er gebeurt en ook over wat er niet gebeurt, of eigenlijk bedoel ik over wat er in mijn hoofd gebeurt. Ik zeg het ze niet, ze zullen het wel merken.'

Dankzij Els Pelgrom zijn we in staat deze geboorte van een wel heel jonge schrijver mee te maken, doordat ze ons over haar schouder laat mee genieten van wat er in haar hoofd - of is het toch in de werkelijkheid? ze woont tenslotte een groot deel van het jaar in Granada... - allemaal gebeurt.

Dat Guus Kuijer op het thema fantasie en werkelijkheid eveneens schitterend weet te variëren heeft hij in vele boeken overtuigend bewezen: bijvoorbeeld in *De man met de hamer*, voor volwassenen, en in jeugdboeken als *Papa is een hond*, *De zwarte stenen*, *Het land van de neushoornvogel* en in het sterk absurdistische *Hoe Mieke Mom haar maffe moeder vindt.* Dat laatste boek kreeg indertijd van hemzelf het predicaat 'hard, eng, gemeen en humoristisch' mee en inderdaad vallen er nogal wat volwassenen over die het geen kinderboek vinden, maar die in feite weinig op hebben met Kuijers visie op de verhouding kind - volwassene en volhouden dat je zó, in de vorm van een macabere satire, niet over bejaarden, dood of onderwijs voor een jong publiek kunt schrijven. Welnu, voor hen is zijn nieuwste jeugdboek, *De jonge prinsen*, niet bedoeld, want opnieuw loopt er in dit boek geen aardige volwassene rond.

Stilistisch, en tot op zekere hoogte ook inhoudelijk, herinnert *De jonge prinsen* aan *Mieke Mom*: ook hier vinden we de karikaturale uitvergrotingen, de snelle, bitse

en soms hilarische dialogen, de abrupte wendingen en overgangen, en tot zover valt er veel te genieten omdat Kuijer opnieuw een sterk staaltje van zijn vakmanschap aflevert. Toch vind ik *De jonge prinsen* aanmerkelijk minder boeiend dan *Mieke Mom* en dat heeft te maken met de wijze waarop in dit nieuwe boek de verhouding tussen realiteit en verbeelding gestalte is gegeven. Weet Kuijer in *Mieke Mom* zijn grillige escapades binnen het dwingend verband van zijn visie te houden zodat de lezer, weliswaar met moeite maar met creatieve moeite, zijn eigen gang kan gaan bij het ontdekken van allerlei verbanden en perspectieven tussen de brokstukken fantastische kolder en venijnige werkelijkheid die door de schrijver worden aangeboden, - in *De jonge prinsen* is die visie, dat dwingende verband, veel minder duidelijk. En dat heeft tot gevolg dat het verhaal op een gegeven moment uit de vingers van de lezer glipt en in de lucht komt te hangen als een weliswaar mooi geschreven maar te weinig pakkend sprookje. Lezen betekent dan veelal passieve consumptie en geen actieve betrokkenheid meer. De reden daarvoor is - denk ik - dat Kuijer in dit vaak absurdistische verhaal te vaak en te ver van een herkenbare realiteit weg- en dóórfantaseert en de creatieve dialectiek tussen realiteit en verbeelding verbroken wordt ten gunste van zijn barokke fantasie.

Maar. Dat betekent niet dat *De jonge prinsen* geen aangename lectuur oplevert, daarvoor blijft nog genoeg over. Wat wil je ook als het verhaal gaat over twee vrienden van zo'n tien jaar, Diederik Rarekiek en Jonathan Kip, die gezegend zijn met enerzijds Tante Petronella, een autoritaire opvoedster van het zuiverste water en bovendien kampioen dweilwerpster, en anderzijds Oom Stan Diepduik, de werkelijk droevigste man ter wereld die je je voor kunt stellen, want ouders hebben beide jongens al lang niet meer. Als dan ook nog het land waarin zij leven een dictatoriaal geregeerd zootje blijkt te zijn, met ergens in de verte reminiscenties aan Latijnsamerikaanse toestanden, en niet te vertrouwen kopstukken als Koning Schap, Koningin Nesoep, Generaal Pardon en Kardinaal Punt - wat mij betreft nogal flauwe pogingen tot nadrukkelijke

humor - de wrede scepters zwaaien, en de twee vrienden uiteindelijk de navrante werkelijkheid met een ongebreidelde fantasie hun valselijk verkregen prinselijke wil opleggen, ja, dan wil er wel een soms uitermate maffe en bij vlagen boeiende vertelling ontstaan met een duidelijk sociaal-satirische inslag en na afloop een licht moralistisch nasmaakje. Maar echt betrokken bij alle bizarre verwikkelingen word je toch niet, temeer ook omdat Kuijer zich wel wat vaak enigszins esoterische grapjes veroorlooft, die hem tijdens het schrijven ongetwijfeld plezier hebben moeten geboden, maar die nu als vreemd uitgedoste eenden in de bijt blijven rondzwemmen.

Voor wie een kijkje wil nemen in de moderne Nederlandse jeugdliteratuur kan ik zowel Pelgroms *De straat waar niets gebeurt* als Kuijers *De jonge prinsen* van harte aanbevelen. Beide zijn het heel interessante variaties, wat mij betreft met verschillende resultaten, op een bekend maar steeds boeiend thema, bedoeld voor jong en oud vanaf tien jaar.

> Els Pelgrom, *De straat waar niets gebeurt*, met tekeningen van The Tjong Khing. Uitgeverij Querido, 1986.
> Guus Kuijer, *De jonge prinsen*, met tekeningen van Mance Post. Uitgeverij Querido, 1986.

Renate Dorrestein

Vaak ben ik een rieneet. Soms ook een rannadda, meer soep valt er voor de meeste Amerikanen niet van mij te koken. Je merkt dan toch hoezeer je gehecht bent aan je eigen naam. ‘Er zit een A in,’ verzucht ik, ‘een mooie, heldere, open A,’ en dan gaan we met z'n allen een tijdje trekkebekkend klanken zitten uitstoten, waarna ik rieneet of rannadda blijf.

Nu wil het ongeluk dat je naam hier om de haverklap vereist is. Zelfs bij de aankoop van een schoenveter moet je melden hoe je heet en wordt dat in grote boeken genoteerd, want wie schrijft die blijft. Om de complicaties binnen het aanvaardbare te houden, blaf ik altijd maar mijn achternaam, waaraan aanmerkelijk minder verknald kan worden. Die wordt dan herkenbaar door koffieshops en snackbars geschald als mijn broodje gereed is, en zo blijven alle betrokken partijen redelijk gelukkig.

Maar wat goed is, is vergankelijk. Aan deze overzichtlijke situatie kwam dan ook een einde toen ik laatst mijn haar liet knippen, na daartoe telefonisch een afspraak te hebben gemaakt. Bij het betreden van de kapsalon vroeg men mij hartelijk: ‘Wel Doris, how would you like your hair today?’

Waarom weet ik niet, maar je gaat dan niet omstandig staan uitleggen dat je niet Doris Stein heet - ik vond dat in ieder geval van een zeurderigheid waartoe ik mezelf niet kon zetten. What's in a name en al die dingen meer. Maar tezelfdertijd werd ik door een zekere schichtigheid bevangen: ik gaf me voor iemand anders uit! Zometeen kwam er iemand binnen die mij kende en dan viel ik door de mand. Of misschien bestond er wel een echte Doris Stein die mij zou ontmaskeren. Ik zat niet lekker.

Misschien daardoor viel mijn haar heel anders uit dan ik het meestal wil hebben.

Als een brandnieuw persoon verliet ik de kapsalon. Ik ving onverwacht mijn spiegelbeeld op in een etalage - en ik zag met mijn eigen ogen dat het waar was: ik was een kruising tussen Doris Lessing en Gertrude Stein geworden. Hier was niets nadeligs tegen in te brengen. Ik ging naar de expressobar, bestelde een cappuchino en zei zonder haperen dat ik Doris heette. Voor het eerst in acht maanden hoefde ik mijn spelling niet toe te lichten. Het leven was, kortom, een feest.

Ik kocht een grijs mantelpak met zwart fluwelen manchetten. ‘Voor bij mijn nieuwe haar,’ loog ik tegen mijn studenten, die mij nog nooit anders dan in een spijkerbroek hadden gezien. But rieneet, prevelden ze, but rannadda, dat is toch niets voor jou? Hoe waar. Maar het was geknipt voor Doris.

In mijn eigen ogen dan, want de droom werd wreed verstoord toen op een dag de jongen die mijn cherrycoke klaarmaakte, vrolijk vroeg: ‘As in Doris Day?’ Wel verdikkeme - voor geen goud! Ik was toch zeker het Amerikaanse melkmeisje niet?

Van die Doris moest ik af, maar iets zei mij dat ik niet te ver moest gaan; als ik de waarheid te zeer geweld zou aandoen, zou het verkeerd met mij aflopen. Dorothy leek nog de beste oplossing. Zoals in Dorothy Parker. Het werkte goed in de praktijk, en mijn haar begon trouwens ook alweer uit te groeien.

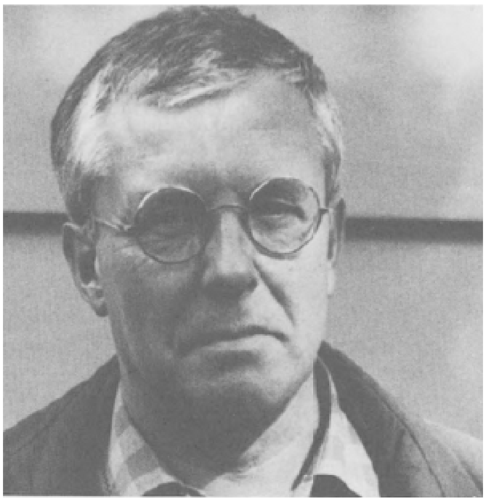
In dit stadium herinnerde ik me ineens dat er een jaar of twaalf geleden in Amerika een boek was verschenen dat *Life Swapping* heette en behandelde hoe twee vrouwen tijdelijk van leven en identiteit hadden geruild. Ik aarzelde toen niet lang om dat intrigerende idee over te nemen, ik ruilde voor een week met een Belgische journaliste. In dat stadium van mijn leven had ik zeven katten en een musicus, zij een hond en een verslaggever van Tros Aktua. Zij kwam in Haarlem wonen en nam daar mijn huishouden, mijn vriendinnen, mijn werk en mijn garderobe over terwijl ik in Leuven hetzelfde deed. We konden achteraf niet zeggen dat het eenvoudig of zelfs maar leuk was geweest. Reeds na een dag hadden we, ondanks alle voorbereidingen, besloten dat we elkaars bestaan haatten, maar bovendien wierp deze operatie veel te veel verwarrende vraagtekens op over de validiteit van het eigen bestaan. Ook moesten we na afloop bekennen dat we ons beiden veel zorgen hadden gemaakt over hoe de ander het *deed* in ons leven. Ze was toch niet in alle opzichten beter gebleken, verstandiger, aardiger, handiger, gezelliger?

Handenwrijvend herinnerde ik me deze hele kwestie, want nu had ik immers het best uit twee werelden: mijn eigen leven plus dat van Dorothy, zonder ooit gekweld te worden door de vraag of mijn eigen bestaan achter mijn rug om misschien werd verziekt terwijl ik Dorothy was. Het enige punt was dat ik al snel zo'n hekel aan die naam kreeg. Het was wel waar dat ik nooit meer werd verbasterd en, zeker zo belangrijk, nergers meer onmiddellijk bekend was als interessante buitenlander met wie iedereen meteen grote gesprekken wilde aangaan, maar bij de naam Dorothy rees meer en meer een personage op dat ik niet wilde zijn. Een soort Tilly. Ook zo eng. Of Helga.

Van de week bestelde ik bij Burger Fresh een portie gefrituurde paddestoelen, en op het moment dat de gehate vraag naar mijn naam viel, zag ik licht. ‘Betty,’ zei ik. Betty uit Peyton Place - die wilde meid met wie het niet best afliep, die met die moeder die een broeierig dranklokaal dreef (daar had je het reeds), die vond ik nog eens leuk! Als Betty zou ik nooit meer gewetensvol tegen mensen hoeven zeggen dat ik in mijn gewone leven natuurlijk simpel *editor* ben bij *the famous Dutch monthly Oepsaai.* Als Betty gingen er nieuwe deuren voor mij open.

Ann Arbor is geen grote stad, je kunt hier niet te vaak van persoon verwisselen. Maar als Betty hou ik het voorlopig wel vol.

Aart van Zoest
Nico Scheepmaker



Een slimmerd heeft vele jaren geleden aan beroemde schrijvers de vraag voorgelegd ‘Waarom schrijft u?’. Vrijwel alle aangeschrevenen gaven uitgebreid antwoord. Met hun teksten kon op eenvoudige wijze een interessant boekje worden gemaakt. In die tijd gaf men hooggestemd antwoord, zodat één reactie er uit sprong door onbeschaamde eerlijkheid: ‘Voor het geld en de eer’. Dat zou nu wel anders zijn. Toen Jan Terlouw onlangs in jeugdhuis De Voorhaak te Broek in Waterland uiteenzette waarom hij schrijft noemde hij ‘voor het geld’ als een van zijn beweegredenen. Ik had zo het gevoel dat hij dat er bij zei om niet voor een eiïge positivo te worden versleten, vanwege alle andere, ideële, om niet te zeggen idealistische, overwegingen die hij óók vermeldde. Niet dat die mij stoorden, integendeel, ik ervaar het als een verademing als ik iemand hoor spreken over andere dan materiële uitgangspunten, zonder slimme lachjes, cynische ondertoontjes, waarop alle intellectuele sprekerds ons vandaag de dag vergasten met de onuitgesproken opzet om zich onzichtbaar en daardoor onkwetsbaar te maken. Ik mag dat wel, iemand die het aandurft om onbevangen, desnoods hooggestemd, te vertellen waar hij vóór is. Er schuilt in mij een eiïge positivo, ik geef het toe, en ik besef dat het wat afwijkend is vandaag de dag.

Ik vertel je geen nieuws als ik zeg dat Terlouws publiek in De Voorhaak jeugdig was. Tenslotte zaten je bloedeigen dochters en je vrouw in de zaal. (Zou ze dit als een compliment opvatten, wat denk je?) Ze waren aandachtig en goed op de hoogte, die toehoorders, zelfs de jongeling die even in de fout ging toen hij verklaarde Suske en Wiske Terlouws mooiste boeken te vinden. Hun vragen waren zeer to the point. Een schrandere scholier die om Terlouw te horen van Marken naar Broek in Waterland was gekomen, verklaarde dat het hem was opgevallen dat er bij de genoemde beweegredenen eentje ontbrak die hij had verwacht te horen noemen: ‘voor mijn plezier’.

Tja. Schrijven is natuurlijk te vergelijken met baren. Leuk als alles goed verloopt en gejuich wanneer het goed verlopen is en het resultaat bevredigend. Maar op zichzelf: moeizaam. In het eerste interview dat hij ooit gaf werd aan Céline gevraagd waar hij bewondering voor had. Het verrassende antwoord: voor bouwers. Ik

concludeer daaruit dat voor deze ras-schrijver schrijven bouwen is. Het plezier van schrijven? Als het bouwen lukt, denk ik. En dan, je moet gelezen worden. Van tijd tot tijd moet er een briefje terug komen op het epistel dat in een fles in zee geworpen is. Om de moed er in te houden. Dat geldt, vermoed ik, speciaal voor schrijvers van het uitleggerige type. Voor hen die nog steeds ‘plaire et instruire’ in hun vaandel hebben.

Het was dus een voldoening toen ik aan m'n jasje werd getrokken door Arnold Slaghek. Hij is leraar Nederlands aan de Gemeentelijke Scholengemeenschap Doetinchem. Voor zijn eindexamenkandidaten had hij als analyse-object gekozen: Umberto Eco's *De naam van de roos.* De leerlingen moesten het boek niet alleen lezen, het moest ook bestudeerd worden. Ze konden dat vanuit verschillende invalshoeken doen. Er waren twaalf verschillende groepen, zoals een historisch groep, een filosofische groep, een boek-en-film-groep. Om een voorbeeld te geven: die laatste groep kreeg tijdens het schoolonderzoek naast de algemene vragen de volgende opdracht voorgelegd: ‘Schrijf een essay waarin je ingaat op de verschillen tussen boek en film. Betrek de receptie (tot nu toe) van de film in de diverse kranten hierbij. Betrek Bzzlletin 141 er ook bij en vergeet vooral niet duidelijk te maken wanneer het gaat om een eigen mening van jou.’ Het komt me voor dat die Doetinchemse scholieren het getroffen hebben met een leraar die zulke dingen bedenkt. Hij heeft ook Eco-vertaalster Jenny Tuin naar school weten te krijgen om met de leerlingen te spreken. En voor de zeven van de filmgroep heeft hij georganiseerd dat ze op de perspremière van de film aanwezig konden zijn. Als zulke didactische vondsten niet stimulerend werken, dan weet ik het niet meer.

Er was ook een semiotiek-groep. Umberto Eco is immers hoogleraar semiotiek in Bologna, en stond er niet in datzelfde Bzzlletin 141 ‘Veel van zijn (semiotische) overdenkingen heeft hij in *De naam van de roos* gestopt’? Ja, dat had ik zelf neergeschreven.

Zodat het voor de hand lag dat een ondernemend mens als Arnold Slaghek mij opbelde om te melden dat zijn semiotiek-groep met het probleem worstelde hoe die semiotiek nou in dat dikke boek kon worden teruggevonden. Kon ik de helpende hand reiken? Dus pakte ik dat boek van Eco er weer eens bij, ging zitten en schreef een brief. Het leuke was dat Slaghek in zijn bedankbrief schreef dat fragmenten van mijn brief het helemaal niet gek zouden doen in deze Bzzlletin-column. Idee! Mijn vingers jeuken. Maar ik hou me in. Laat ik

alleen even citeren uit Eco's boek, de passage waar William zegt '... ik heb nooit aan de waarheid van de tekens getwijfeld..., zij zijn het enige waarover de mens beschikt om zijn weg in de wereld te vinden', en waar hij verzucht: 'Wat ik niet had begrepen was het verband tussen de tekens'. En één zin uit mijn brief: 'Als de mensen betere semiotici waren, en de verbanden zagen tussen hebzucht, ongevoeligheid, materialisme, enerzijds, en de gruwelijk fenomenen die onze samenlevingen bedreigen, anderzijds, zouden ze tot betere inzichten en beslissingen komen.'

In Doetinchem woont nu dus een neerlandicus die zich al lezend, denkend, lesgevend, organiserend, tot een specialist van *De naam van de roos* heeft ontwikkeld. Hij zou er een boek over kunnen schrijven. Nu is er al het een en ander over de roman gepubliceerd, om te beginnen door Eco zelf. En kortgeleden, van Klaus Ickert en Ursula Schick, *Het geheim van de roos ontraadseld.* Slaghek heeft het al gelezen en, zoals hij zegt, teleurgesteld weggelegd. Waarom? 'Omdat ik eigenlijk zelf zo'n boek had willen schrijven. Ik heb inmiddels zo veel materiaal...' En dan, hij heeft, ondanks zijn bewondering voor de auteurs, toch nogal wat gemist in de boek van Ickert en Schick. Hij noemt om te beginnen al zeven belangrijke aspecten. Zo is de semiotische invalshoek totaal verwaarloosd, schrijft hij me, en voegt toe: 'Dat zal jou geen deugd doen!'

Inderdaad. Dus zou ik zeggen: Slaghek, aan de slag. Je hebt ideeën, steek je licht niet onder de korenmaat.

Zo gaat het, geloof ik, als positivo zijnde, althans hoort het te gaan, in de Republiek der letteren: je schrijft opdat er geschreven worde. Van het een komt het ander, van het ander komt het een, voor de eeuwigheid is er maar zelden iets bij, daar gaat het ook helemaal niet om, het gaat er om iets uit te leggen, het gaat er om iets te baren, iets te bouwen, het gaat om het plezier, om het antwoord dat er soms komt, om de stimulering om door te blijven werken aan het leggen van verbanden en het verwerven van een verdiept bewustzijn, van een beter inzicht. Je schrijft ook vanwege de aanstekelijkheid. Anderen deden het, waarom jij niet? Jan Terlouw vertelt ervan en jouw dochters, jouw vrouw, die jongen van Marken, denken op een dag: 'Waarom ik niet?' Misschien valt er ook nog wel geld en eer te behalen. Maar ik zou er, om te beginnen, niet op rekenen.

VERSCHENEN BIJ KWADRAAT

János
Pilinszky
Krater

f 19,50

VERKRIJGBAAR IN DE BOEKHANDEL

Jij bent meer wijgerig aangelegd, ik meer journalistiek, dus als jij het hebt over 'een slimmerd' die 'vele jaren geleden' aan beroemde schrijvers de vraag 'Waarom schrijft u?' voorlegde en die van de uitgebreide antwoorden een interessant boekje maakte, dan denk ik: wie was die slimmerd, wie waren die schrijvers? Nu weet ik inmiddels, dankzij het wonder van de telefoon, dat je je een journalist herinnert (maar niet zijn naam), die in de jaren twintig (?) deze vraag aan een aantal Franse schrijvers heeft voorgelegd, en dat een schrijver die Pau heette (maar of dat Paul Morand of Paul Bourget was kun je je niet herinneren) toen dat antwoord heeft gegeven waarop je voortborduurt: 'Voor het geld en de eer'.

Mijn geheugen is weliswaar ook niet meer wat het geweest is, maar ik herinnerde me nog wel dat mij, en 49 andere beroemde Nederlandse en Vlaamse schrijvers (waarvan een tiental inmiddels al overleden is, maar het is dan ook 16 jaar geleden), diezelfde vraag: 'Waarom schrijft u?' en nog 33 andere vragen zijn voorgelegd ten behoeve van een boekje, *Wat is het toppunt van ellende?*, dat onder redactie van Rinus Ferdinandusse en Martin Ros (met dank aan Marcel Proust) in 1971 verscheen. Dat was het Proust-jaar, en Proust had eerst in 1884 (toen hij 14 was) een vijftiental vragen beantwoord, en daarna op zijn twintigste nog eens 31 verdere vragen. Eerste vraag: 'Wat is het toppunt van ellende?', met het voor Proust zo karakteriserende antwoord: 'Gescheiden te worden van mama.'

In het voorwoord lees ik dat Léonce Peillard een boekje samenstelde waarin een groot aantal van de bekendste Franse schrijvers dezelfde vragen als aan Proust gesteld werden beantwoord hebben, maar dat moet gezien de deelnemende schrijvers (Daninos, Peyerefitte, Mandiargues e.a.) toch weer een 'vragenboog' van later zijn geweest dan de jouwe met Paul Bourget/Morand. Enfin, wie dat was en wanneer hij dat maakte doet er niet zoveel toe, het gaat nu even om die ene reactie die er uit sprong door naar onbeschaamde eerlijkheid:

'Voor het geld en de eer.'

Je begrijpt dat ik in stilte hoopte dat ik datzelfde frank-en-vrije antwoord had gegeven, zestien jaar geleden, maar dat bleek toch niet het geval. Ik antwoordde op die vraag 'Waarom schrijft u?'

'Ik kan het en vind het leuk.'

Dat is dus iets anders. Maar er waren anderen die toch dicht in de buurt kwamen van 'voor het geld en de eer'. Ik som ze even op:

Bertus Aafjes: ‘Om in leven te kunnen blijven.’
Hans Andreus: ‘Gedeeltelijk voor mijn plezier, gedeeltelijk als een soort dwangmiddel, en dan is het ook mijn beroep.’
Simon Carmiggelt: ‘Voor mijn brood. Maar toch vooral omdat ik, als ik niet meer schrijven kon of mocht, me dood zou vervelen.’
Jan Cremer: ‘Omdat ik daar een goede boterham mee verdien en misschien zelfs nog wel een toekomst.’
Harriët Freezer: ‘Voor geld en omdat ik mij anders verveel.’
J.W. Holsbergen: ‘Uit ijdelheid en voor de geliefde en enkele vrienden.’
H. Hoving: ‘Om te kunnen leven.’
Victor van Vriesland: ‘Om geld of uit noodzaak.’
Joop Waasdorp: ‘Om wat te verdienen.’

Dat eerste deel van mijn antwoord: ‘Ik kan het’ vind je trouwens in nogal wat variaties terug. De een zegt het wat omstandiger en hooggestemder (‘Omdat ik toevallig die mogelijkheid tot expressie en dus zelfverwerkelijking heb meegekregen’ - Ernst van Altena) dan de ander (‘Omdat ik niet anders kan’ - Jef Geeraerts en H.J. Oolbekkink; ‘Ik kan niet anders’ - Alfred Kossmann; ‘Omdat ik het kan’ - Gerrit Krol), maar al die antwoorden komen toch op hetzelfde neer. En het tweede deel van mijn antwoord beantwoordt kennelijk aan de verwachtingen van die Marker scholier die bij de beweegredenen van Jan Terlouw er eentje miste: ‘voor mijn plezier’. Ook die beweegreden vind je toch enkele keren terug in *Wat is het toppunt van ellende*:
Alain Teister: ‘Omdat ik het lekker vind, maar ook wel, omdat ik niet zoveel kan.’
Annie M.G. Schmidt: ‘Uit een aandrang die ik het best omschrijf met: ‘Hè, laten we gezellig met z'n allen gaan eten; ik kook wel!’
Wil den Hollander-Bronder: ‘Omdat ik het graag doe. Het leven beleven is als inademen, beschrijven, uitademen.’ Walter Breeveld: ‘Omdat ik het graag doe. Ik schrijf eigenlijk alleen voor mijn eigen genoegen, en als anderen waardering hebben voor hetgeen ik schrijf, dan vind ik dat prettig.’
Godfried Bomans: ‘Om het plezier van bondig formuleren.’
Die ene reactie die er in de tijd van Paul Morand en Paul

Bourget nog tussenuit sprong door haar onbeschaamde eerlijkheid, is een halve eeuw later dus toch al tamelijk gewoon geworden. Dat komt natuurlijk ook, omdat je tegenwoorig van de pen kunt leven. Sommigen van de literatuur sec, zoals Harry Mulisch, anderen door op dezelfde schrijfmachine of wordprocessor naast poëzie en literatuur het alledaagse schoffelwerk van de journalistiek of columnistiek te beoefenen: Doeschka Meysing, K. Schippers, Adriaan van Dis, Hans Warren, Hugo Brandt Corstius, Tim Krabbé en vele anderen. Die weelde kenden de schrijvers van 50, 60 jaar gelden niet of nauwelijks, zeker niet in Nederland. Lees er *De oude heer in Den Haag* maar op na, de briefwisseling Dr. P.H. Ritter Jr.- Willem en Jeanne Kloos (1916-1949). Je zou denken dat Willem Kloos, die zijn volk zulke eeuwigdurende regels schonk als ‘Ik ben een God in 't diepst van mijn gedachten’, ‘Nauw zichtbaar wiegen, op een lichten zucht’, ‘De bomen dooren in 't laat seizoen’, ‘De Zee, de Zee klotst voort in eindelooze deining’ op zijn oude dag wel gevrijwaard zou zijn van al te grote financiële zorgen, maar in 1936 moest zijn vrouw Jeanne bedelbrieven schrijven om een lening van 5000 gulden tegen 4% rente te kunnen krijgen. Voor het secretariaat van de Nieuwe Gids kreeg Kloos 600 gulden per jaar, en per bladzijde kopij 5 gulden, terwijl Jeanne wat bij probeerde te verdienen door tegen een dubbeltje per bladzij boeken te vertalen. Als Kloos in die jaren de vraag voorgelegd had gekregen: ‘waarom schrijft u?’ dan moet de neiging om er een hooggestemd antwoord op te geven groter zijn geweest dan zo'n ordinair maar waarheidsgetrouw antwoord dat een hedendaags schrijver kan geven: ‘voor mijn brood.’

[Nummer 147]

B.M. Salman
'Nooit zal ik vergeten'
Het oeuvre van F. Springer

In het schriftelijk interview dat de auteur F. Springer in 1978 aan het literaire tijdschrift Maatstaf toestond, geeft hij zelf de gebruikelijke personalia. Hij werd 15 januari 1932 in Batavia als Carel Jan Schneider geboren; woonde achtereenvolgens in Batavia, Malang en Bandoeng en verbleef gedurende de oorlogsjaren in Japanse interneringskampen. In 1946 komt hij met het gezin mee naar Nederland, waar hij in Rotterdam en Den Haag het gymnasium volgde. Daarna studeerde hij rechten in Leiden. In 1958 ging hij als bestuursambtenaar naar Nieuw-Guinea met als standplaatsen Hollandia, Fakfak, Kokonao en de Baliemvallei. Examen voor de buitenlandse dienst deed hij in 1963 en vervolgens werkte hij als diplomaat in New York, Bangkok, Brussel en Dacca. Van 1973 tot 1977 lagen zijn werkzaamheden op het ministerie van Buitenlandse Zaken. In 1977 ging hij naar Teheran. Aanvullend kan worden vermeld dat hij in juni 1979 naar Luanda in Angola werd overgeplaatst en in 1985 naar Oost-Berlijn.

In bedoeld interview zegt de schrijver dat hij zijn pseudoniem F. Springer in Nieuw-Guinea verzonnen heeft en dat het eigenlijk nergens op slaat. 'Misschien,' zo gaat hij verder, 'werd het geïnspireerd op een cartoon van de Zwitser Chaval, die een mannetje afbeeldt dat zich springend voor een te hoog hangende spiegel probeert te scheren. Springen om het onbereikbare te bereiken, om perfect te schrijven? Grote woorden, en meer een beetje melige interpretatie achteraf. De F. staat volgens sommigen voor Frank, heb ik gelezen. Ikzelf weer het nog niet zeker.' Als de schrijver het nog niet zeker weet, wordt het voor de lezer wel heel moeilijk. Want waarom zou die F. ook niet kunnen staan voor Francis of voor Fitzgerald, twee voornamen die in de volledige naam van de bekende Amerikaanse schrijver Francis Scott Fitzgerald geïncorpereerd zijn. En die schrijver gaf aan zijn beroemdste boek *The Great Gatsby* (1925) het volgende motto mee: 'Draag dan de gouden hoed, als dat haar zal vermurwen; Als je hoog kunt springen, spring dan ook hoog voor haar, Totdat ze roept: 'Geliefde, hoogspringende geliefde met je gouden hoed, Jou moet ik hebben!' (Vertaling Susan Janssen, Agathon Weesp, 1985) Die vrouwelijke figuur zou dan kunnen staan voor de Muze. Maar waarschijnlijk is ook dat maar een melige verklaring achteraf, want aan directe invloed van Francis Scott Fitzgerald gelooft Springer niet, blijkens het interview in Maatstaf.

Ordenen we nu, na de personalia, ook de literaire gegevens, dan blijkt Springer bepaald geen veelschrijver te zijn. Meestal kleine boekjes die met betrekkelijk grote tussenpozen verschijnen. Na wat verhalen in het blad De Uitkijk debuteert Carel Jan Schneider in 1958 met het verhaal 'Een eskimo op het dak'. In 1962 volgt zijn debuutbundel *Bericht uit Hollandia*, bestaande uit drie verhalen, onder de nu geïntroduceerde schuilnaam F. Springer. Vier jaar later volgt de novelle *Schimmen rond de Parula* en in 1969 de roman *De gladde paal van macht. Tabee, New York* verschijnt in 1974 en de verhalenbundel *Zaken overzee* in 1977. In 1981 en 1985 verschenen respectievelijk *Bougainville, een Gedenkschrift* en *Quissama, een Relaas.*

De boeken uit de zestiger jaren

De debuutbundel van Springer met als titel *Bericht uit Hollandia* bestaat uit drie verhalen: 'Bericht uit Hollandia', 'Dwars door de Vogelkop' en 'Toeties dood'. Begrijpelijkerwijze nam de auteur zijn debuutverhaal 'Een eskimo op het dak', niet in deze bundel op. Het zou er naar thematiek en entourage niet in gepast hebben. Het is een puberteitsverhaal waarin een lefgozer het gelag betaalt. In het interview in Maatstaf 1978 zegt de schrijver: 'Het is in zijn genre altijd een enig kind van me gebleven.'

De drie verhalen uit de bundel spelen zich alle drie af in het toenmalige Nederlandse Nieuw-Guinea. Het eerste verhaal behandelt de moeilijkheden van een beginnende en ongehuwde bestuursambtenaar. In zijn eenzaamheid raakt hij wat verliefd op een Indonesisch meisje, Dedee genaamd, een verliefdheid die hem kwalijk genomen zal worden, wanneer hij aspirant voor zijn chef moet waarnemen en in probelemen komt met de patser Dolf Salman. Met hem doet de opschepper, de lefgozer, de big shot voor goed zijn intrede in het werk van Springer. Het is doorgaans een figuur zoals er in alle afgelegen negorijen wel voorkomt, een betweter die alles van lokale toestanden meent te weten en geen tegenspraak duldt. Uit dat hout is deze Salman gesneden. Hij tracht de asprirant-controleur in strijd met de geldende regels een verblijfsvergunning af te dwingen voor een geliefde dame met wie hij een verhouding gehad heeft. Daarmee treedt het motief van het overspel Springers werk binnen. De ambtelijke weigering leidt tot een conflictsituatie en uiteindelijk tot een fel handgemeen.

In het tweede verhaal moet de ik-figuur met een collega-ambtenaar een dienstreis maken dwars door de Vogelkop van Nieuw-Guinea. Deze dienstreis, waarover de collega-ambtenaar hij wijze van disciplinaire straf uitvoerig moet rapporteren aan zijn chefs, loopt uit op zelfmoord van de gestrafte die echter, merkwaardig genoeg, na zijn dood nog enkele malen verschijnt. Een soort Rimbaudfiguur dus.

In het derde verhaal speelt, zoals de titel 'Toeties dood' al

aangeeft, de dood opnieuw een rol. Maar deze keer is het een dood die een kwaadgezinde buurman met behulp van de boze geesten over het kind Toetie afroept. Zo wordt duidelijk dat Springer naast de patser en de Rimbaudfiguur ook het overspel en de gruwelijke dood tot belangrijke motieven maakt. Sommigen menen dat de kampervaringen van Springer een aanzet tot verklaring daarvoor kunnen geven. Ook in die kampen verdwenen mensen soms op de meest onverklaarbare wijze en heel veel mensen vonden er een verschrikkelijke dood.

De novelle *Schimmen rond de Parula* verschijnt in 1966. Het zendingswerk van de Ameliorana Broederschap op Bloedzuigereiland is het onderwerp. De zendelingen Gerard en Tessie Dubba zijn de hoofdfiguren. Zij zijn de geroepenen, de gedrevenen zo men wil, in ieder geval de idealisten die bereid zijn hun God tot het bittere einde te dienen. Een half jaar later komt een tweede zendelingenechtpaar op Bloedzuigereiland aan: Marie en Carlo Burd. Hoewel de Burds door dezelfde broederschap zijn uitgezonden als de Dubba's begint met de komst van de Burds godbetert toch een felle en oneerlijke concurrentiestrijd tussen de beide echtparen. De Burds sturen optimistische, maar onjuiste berichten over grote aantallen bekeerlingen aan de broederschap; de Dubba's blijven op geduld aandringen tot eens de genade zal doorbreken. Idealisten dus tegenover poehamakers! Gerard Dubba ‘beet zijn nagels tot op het leven af van spijt en nijd.’ Aan zijn zogenaamde catechisanten legt hij Christus' kruisdood en verrijzenis uit, maar de vonk van de genade springt kennelijk niet over. Wat ze van de kruisdood gehoord hebben passen ze op Gerard toe. Zo vindt hij zijn gruwelijk einde. Zijn vrouw Tessie brengt het dode lichaam naar de Zuidkloof, waar de Zakarstroom met verschrikkelijk geweld uit de vallei verdween ‘God wist waarheen - dat had nog geen ontdekkingsreiziger ontdekt.’

Inhoudelijk verschilt deze novelle heel opvallend van de eerste twee verhalen uit *Bericht uit Hollandia.* De auteur is op een heel andere wijze bij het gebeuren betrokken. In deze novelle constateert hij als het ware de confrontatie tussen het christendom en de lokale godsdienst. Hij blijft de waarnemer van twee culturen die elkaar niet verstaan. Hij gaat op geen van beide in, maar accepteert ze als maatschappelijke verschijnselen. Inhoudelijk sluit deze novelle het dichtste aan bij het verhaal over Toeties dood, waar de ik-figuur niets begrijpt van Luraputty's houding ten opzichte van de boze geest.

Ad Zuiderent heeft er op gewezen dat deze novelle net als *Bericht uit Hollandia* en ‘Toeties dood’ de ‘halve-kaderconstructie’ kent[1]. Men meent met een raamvertelling te doen te hebben, maar het einde sluit niet direct aan op de opening. In het al meer aangehaalde interview in Maatstaf heeft de auteur verklaard dat hij voor deze vorm heeft gekozen om het levensverhaal van Gerard Dubba wat te relativeren. Men kan deze opvatting van de auteur respecteren en toch van mening blijven dat hij zijn doel voorbij schiet. Het blijft een bizarre geschiedenis, waarbij men zich nauwelijks betrokken voelt en de auteur slechts op heel grote afstand aanwezig weet.

Een soortgelijk bezwaar kleeft aan het boek uit 1969, *De gladde paal van macht.* Hier zijn het de staatkundige en politieke ontwikkelingen in een pas onafhankeleijk geworden ontwikkelingsland. Het is het overigens uitstekend vertelde verhaal over Hazeltor en Ohme die beiden belust zijn op de macht in de nieuwe staat d'Unia. De in westerse, rijke landen opgeleide Hazeltor lijkt uitstekend geschikt voor zijn taak.

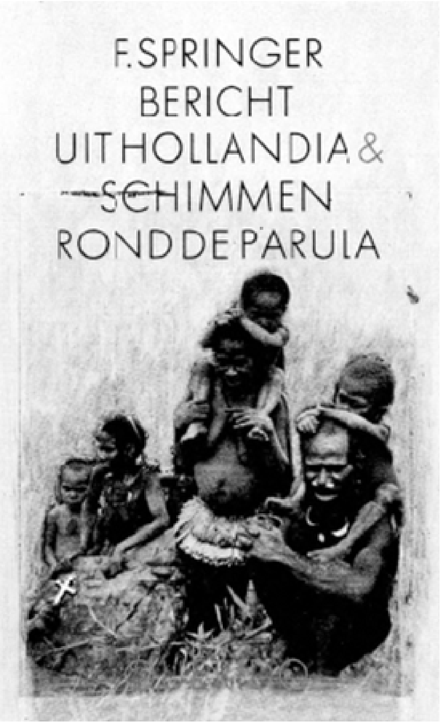
Maar eenmaal aan de macht in dit blanke ontwikkelingsland, begaat hij de fout de niet-inheemse religies te willen uitbannen. Daarbij komt nog dat zijn grote tegenstrever, Ohme, hem ervan verdenkt dat hij een verhouding heeft met Ohme's dochter Bea.

Zowel in *Schimmen rond de Parula* als in *De gladde paal van macht* had de auteur de bedoeling, zoals hij zelf zegt, de thema's wat algemener te behandelen. Tevens deelt hij in het bovengenoemde interview mee, dat in deze boeken ook veel minder autobiografische gegevens verwerkt zijn dan in de andere verhalen. Ze zijn dan ook inderdaad veel afstandelijker, hebben als het ware een algemene strekking die geformuleerd zou kunnen worden als ‘macht corrumpeert’ en ‘godsdienst laat zich niet aanpraten’.

Sprekend over d'Unia - de nieuwbakken staat uit *De gladde paal van macht* - zegt de schrijver dat de critici en lezers niet doorzien hebben dat hij het Indonesische woord voor ‘wereld’ (dunia) wat vervormd heeft, zodat de wijdere strekking hun wel moest ontgaan. Hij voegt eraan toe dat hij ook omwille van die wijdere strekking het land niet met kleurlingen, maar met blanken heeft bevolkt en dat hij zich mede daarom van fictieve plaats- en landnamen heeft bediend. Samenvattend komt hij tot de conclusie dat hij wel een ‘heel raar produkt gebrouwen’ heeft.

Daarmee velt de auteur een veel negatiever oordeel over zijn boek dan de critici hebben gedaan. De een vindt het een verrukkelijk boekje, puntig en geestig geschreven[2.]; de ander prijst de heldere beknopte stijl[3.]. Weer een ander zegt dat je voor het maken van deze kunst veel-moet weten en hij is gecharmeerd van de pijnsnelle gang van zaken van het verhaal[4.]. Maar alle recensenten hebben het - met uitzondering van Hans Warren - moeilijk met de ondertitel: ‘een politieke legende’. Jos Panhuysen straft die af met Van Dale in de hand- Kees Fens vindt ondertitel èn titel niet gelukkig: ze leggen de nadruk op het politieke gebeuren, op de theoretische kant van de zaak. Het boek had gewoon Hazeltor en Ohme kunnen heten, en hij maakt van het boek (gemakshalve?) maar een roman. Dat hebben Vuyk en Bulthuis ook gedaan[5.]. Hoe weinig bekend F. Springer nog is bij het uitkomen van *De gladde paal van macht* demonstreert de bespreking van Jos Panhuysen overduidelijk: hij spreekt van een knap debuut! Is die onbekendheid enerzijds te wijten aan de toch wat afstandelijke wijze waarop de auteur in *Schimmen rond de Parula* en *De gladde paal van macht* respectievelijk godsdienst en politiek als maatschappelijke verschijnselen behandelt - en dat trekt geen lezers -, anderzijds ligt er ook wel schuld bij de zuinigheid van dag- en weekbladrecensenten. Van *Bericht uit Hollandia* en *Schimmen rond de Parula* zijn nauwelijks afzonderlijke besprekingen te vinden. Alleen Jan Greshoff heeft in 1962 de eigen stem van de auteur gehoord[6]. B.J. Bertina bespreekt *Schimmen rond de Parula* als het geladen verhaal over de bizarre schijnwereld van

een zending[7]. Ook wie het met Wam de Moor eens is, dat de kritiek niet even geil op nieuwsgierigheid hoeft in te spelen als bij journalistiek en commercie gebruikelijk is, vraagt zich toch af waarom de critici zo lang op voorzichtig hebben gespeeld. De onderschatting van Springer waarvan sprake is aan het einde van de jaren zeventig, is mede hierdoor veroorzaakt, zoals een enkele recensent later heel voorzichtig toe zal geven.



Tabee, New York en Zaken overzee

In de zeventiger jaren publiceert de karig schrijvende auteur met het onderhand opvallende interval tussen twee boeken van drie tot vijf jaar, slechts twee werken: *Tabee, New York* en *Zaken overzee.* Het eerste is een roman, het tweede een verhalenbundel. Beide boeken sluiten nauw aan bij zijn debuut van 1962. Dat betekent opnieuw grote betrokkenheid van de auteur bij het verhaalgebeuren. En we keren terug in de kring van diplomaten. In *Tabee, New York* is de ik-figuur vice-consul. in zijn consulaire activiteiten wordt hij al spoedig geconfronteerd met vrienden en vriendinnen uit zijn Indonesische jeugdjaren. Aan die confrontatie bezwijkt hij als mens. De diplomaat wordt gered door een snelle promotie naar Lagos in Liberia, terwille van het ontwikkelingswerk. De roman is in de ikvorm geschreven en vertoont dezelfde stijlkenmerken die voor *Bericht uit Hollandia* zo typerend waren. De verhaaltrant is ook hier afwisselend scènisch en panoramisch. In vijf hoofdstukken voltrekt zich de tragische ondergang van de mens, tevens zijn opgang als diplomaat. Maar belangrijker dan deze hoofdstukindeling is de verdeling van elk hoofdstuk in fragmenten. Daaruit wordt duidelijk hoezeer deze vice-consul nog de gevangene is van zijn jeugdherinneringen. Die jeugdervaringen vormen speelse spiegelingen van later groeiende werkelijkheid. De zwembadscène in Tjihampelas is de

voorafspiegeling van wat zich in New York gaat afspelen. In Indonesië kon de haan zijn kippetje niet krijgen, want zij vertrekt met haar moeder naar Nederland; in Amerika kon het kippetje haar haan niet krijgen, want hij vertrekt naar Afrika. Maar niet

alleen herinnering en werkelijkheid zijn rijmende beelden, ook werkelijkheid en werkelijkheid. De jonge ambtenaar organiseert voor een moeder met kinderen - die door man en vader verlaten zijn - de terugreis naar Nederland, waarna hij heel tevreden de constatering van een oudere collega aanhoort, dat het leuke van consulair werk is, dat er iets concreets uit je handen komt. Zelf later naar Afrika vertrekkend - en Dollie met of zonder kinderen achterlatend - citeert hij deze woorden.

De opzet van de gezamenlijk beleefde jeugdjaren brengt met zich mee, dat er van de zwembadscène - de voorafspiegeling van de latere werkelijkheid - verschillende interpretaties zoals niet gegeven dan toch gesuggereerd worden. Menno, de poehafiguur, de chef, vond deze belevenis een echt indianenverhaal. De bedeesde en verlegen ik-figuur heeft een en ander als een heel prille liefdeservaring ondergaan. Zo typerend als dat is voor de grote karakterverschillen tuusen beiden, zo tekenend is het ook voor de zich voltrekkende werkelijkheid. Dat is geen noodlot, ook geen voorbestemming, zoals Dollie gemakkelijk interpreteert, het is verlies van eer, zoals Menno het al in zijn opgedist jeugdverhaal voorspelde: ‘maar indianeneer, ho maar’ en wat de ik-figuur, afsluitend, ook heel goed beseft: ‘Godallemachtig, wat heb ik gedaan.’ Zoals Menno Dollie tot de noodsprong in het zwembad bracht - zogenaamd om de liefde van Ruud, de ik-figuur, te testen - zo brengt Rudy haar tot de noodsprong in haar leven, een test die wel heel negatief uitvalt.

De bundel *Zaken overzee* (1977) bestaat uit vier ik-verhalen. Het titelverhaal vertoont een opbouw die veel overeenkomst heeft met die van *Tabee, New York.* Maar hier is er geen verhouding van voorafspiegeling tot werkelijkheid, maar één van ideaal tot werkelijkheid. Een aantal aspirant-ambtenaren bereidt zich vol verwachting voor op de functies die hun in het dan nog onder Nederlands bestuur staande Nieuw-Guinea zullen worden toegewezen. Onder hen de ik-figuur en ook weer een poeha-figuur, een man die het daar overzee helemaal meent te zullen gaan maken. Na een korte instructieperiode vertrekt het gezelschap naar de aangewezen bestuursposten en via de contacten van de ik-figuur blijven we minstens schematisch op de hoogte van de belevenissen van de anderen. Aan het einde van het verhaal treffen we nagenoeg alle ambtenaren na de bestuursoverdracht door Nederland aan de Verenigde Naties aan in een Haags restaurant waar we vernemen welke werkkring ze in Nederland zullen gaan accepteren. Een inhoudelijk rond verhaal met scènische en panoramische paragrafen, dat naar omvang vrijwel even uitgebreid is als de roman *Tabee, New York.* Net als die roman spreekt ook dit verhaal heel badinerend over het werk in de buitenlandse dienst. ‘In welk ander beroep kun je zo snel concreet resultaat van je werk zien?’ (*Zaken overzee*, 101) In *Tabee, New York*: ‘Dat was het leuke van consulair werk, er kwam iets concreets uitje handen.’ (pag. 39)

De vier verhalen in deze bundel zijn chronologisch geordend, in die zin dat het eerste verhaal teruggaat op de periode dat de ik-figuur met zijn ouders na de Tweede Wereldoorlog in Holland terugkwam, het tweede verhaal de belevenissen van de ik-figuur op Nieuw-Guinea vertelt en het derde en vierde verhaal avonturen uit de Bangkoktijd. Juultje, de vrouw met wie de hoofdpersoon in het titelverhaal getrouwd is, komt ook in de twee volgende verhalen voor.

Wie deze boeken vergelijkt met het oudere werk komt tot de ontdekking dat de poeha- en Rimbaudfiguur zijn gebleven, dat ook de gruwelijke dood blijft voorkom-en en dat het overspelmotief nu ook bij hoofdfiguren een rol speelt. De roman *Tabee, New York* heeft een zorgvuldiger compositie dan de boeken uit de zestiger jaren. Van

de verhalen uit *Zaken overzee* kan in het algemeen hetzelfde gezegd worden, al valt met name in het titelverhaal op, dat een echte intrige ontbreekt. Het is een in verhaalvorm geschreven verslag van vier jaar werken in Nieuw-Guinea. De kritiek op *Tabee, New York* is over het algmeen lovend. Het dagblad Trouw nooemt het boek ‘een parel van diplomatieke literatuur’[8.]. G. Scholte in De Tijd zegt dat het compositorisch en qua verbeeldingskracht helemaal is geslaagd[9.]. In de Provinciale Zeeuwse Courant spreekt H. Warren van een charmant en speels geschreven boek[10.]. Maar toch, voluit ruimte geven aan F. Springer doen lang niet alle critici. VErschillende recensenten gaan eerst, inleidend, nog in op dee eerder verschenen boeken, terwijl andere het tegelijk met een boek van een andere auteur bespreken.

Ook bij het verschijnen van *Zaken overzee* blijft de kritiek, hoewel lovend, toch gereserveerd. Kees Fens zegt van deze bundel in de Volkskrant’ ‘Charmant is het allemaal zeker. Aangenaam ook. Voor middelbare heren.’[11.] Die laatste restrictie is dan o.a. gebaseerd op de openingszin van het verhaal ‘Happy Days’:

> Op een avond in juni '55 verliet onze jaargenoot Bert Kooistra, vierdejaars rechten, vroeger dan zijn gewoonte was de sociëteit, wandelde naar de Hooigracht, schreef in zijn kamer nog een briefje voor de hospita (mevrouw K, morgen geen melk), schoof dit onder zijn deur de gang op, kleedde zich uit, slikte ongeveer twintig slaappillen (die hij in de loop van de voorgaande maanden op recept verzameld bleek te hebben), kroop onder de dekens, deed het licht uit en stierf nog voor het aanbreken van een mooie vrijdag, want juni was mooi dat jaar. Max Flier de Sombreuil en ik vonden Bert om tien uur, toen wij op de Hooigracht langs kwamen om hem op te halen voor een zitting bij de repetitor handelsrecht.

Fens vervolgt dan: ‘Dat moet voor die scholier wel van even ver komen als twee alinea's uit bijvoorbeeld de Camera. Van de titel tot de toon, van woordkeus tot inhoud, alles is middelbaar aan dat overigens fraaie proza, dat zich door een bepaalde generatie, en dan nog een wat gespecialiseerde, het best laat lezen.’ De auteur zelf zegt, dat hij met name deze zin na drie maanden pogen op het vliegveld van Rome voor elkaar kreeg[12.]. En in het al vaker genoemde interview in Maatstaf oordeelt hij over openingszinnen in het algemeen als volgt: ‘Hij moet de lezer onmiddellijk in het verhaal plaatsen en hem dwingen tot doorlezen. Voor-

al de sfeer van het verhaal moet meteen in die eerste zin gevangen zitten. Ik zal nooit een roman kopen als de eerste zin mij niet bevalt. Die is een toetssteen voor het geheel. Zo'n zin moet, als het goed is, hij wijze van spreken in de boekwinkel al in je geheugen blijven haken. Heinrich von Kleist is daar groots in, volgens mij de grootste schrijver van openingszinnen.' Jan Geurt Gaarlandt citeert in de boekenbijlage van Vrij Nederland[13.] dezelfde zin als Kees Fens, maar hij vindt het een pracht voorbeeld van Springers talent. Die zin is er z.i. een die het karakter van Springers proza volledig onthult. Springer is naar zijn mening een typische Querido-auteur: degelijk, weinig spectaculair, zonder literaire kapsones, afstandelijk. Ook een verwaarloosd auteur. En in dat laatste valt Wam de Moor hem bij. Hij prijst in zijn bespreking van *Zaken overzee* in De Tijd het alineagebruik van Springer, die hij een te weinig gekende schrijver noemt[14.].

Mede onder invloed van dergelijke recensies zal bij de eind 1977 door Vrij Nederland gehouden enquête naar de over- en onderschatting van Nederlandse auteurs de naam van Springer bij de onderschatte terecht zijn gekomen. Die enquête werd ook aanleiding tot het al herhaalde malen genoemde schriftelijke interview in Maatstaf. Nota bene een schriftelijk interview, omdat de auteur die van 1974 tot 1977 in Den Haag op het departement van Buitenlandse Zaken had gewerkt - en dus jarenlang uitvoerig geïnterviewd had kunnen worden - net weer naar het buitenland was vertrokken: Teheran.

Enkele punten uit dat interview en ook uit het vraaggesprek dat Daan Dijksman voor de Haagse Post in 1979 met de auteur had, verdienen wat meer aandacht[15.]. Dat is ten eerste het historische en soms autobiografische karakter van een aantal vertelde gebeurtenissen. In het interview in Maatstaf zegt de schrijver dat *Zaken overzee* wat betreft Nieuw-Guinea vrij autobiografisch is. En iets verder: 'Nostalgie speelt eigenlijk een duidelijke rol in *Tabee, New York*, waar ik het diepst in mijn jeugd terugduik.' Sprekend over de Japanse interneringskampen zegt Springer in de Haagse Post: 'Toen de kampen in de revolutionaire periode opengingen, heerste er chaos. Ik zat in Bandoeng, maar mijn moeder heb ik ik ziek in Djakarta gevonden, zoals ongeveer in *Tabee, New York* staat.' Dat ook andere gebeurtenissen vrij historisch zijn, blijkt uit een andere uitlating in het vraaggesprek met Dijksman: 'Dat verhaal in *Zaken overzee*, van die gigantische kerel Ukumkarok is praktisch helemaal zo gebeurd zoals het beschreven staat.' In het interview in Maatstaf met Ad Zuiderent en Anton Korteweg zegt hij dat de verhalen over de bedrogen echtgenoten in *Bericht uit Hollandia* en *Zaken overzee* naar het leven zijn geschetst.

Ik vermeld deze dingen, omdat de auteur door wat ongewone berichtjes in zijn boeken steeds weer de indruk wil wekken dat het puur om verzonnen verhalen gaat. Onjuist, om niet te zeggen onwaar, is blijkens het voorgaande het voorbericht in Bericht uit Hollandia: 'De personen en gebeurtenissen in deze verhalen zijn door de schrijver uit het niets geschapen. Als zij gelijken op personen en gebeurtenissen uit de werkelijkheid berust dit uitsluitend op toeval.' Ook het voorbericht in *Tabee, New York* - hoewel veel voorzichtiger -lijkt me moeilijk houdbaar: 'De personen door wie de in dit boek aangeduide ambtelijke functies worden bekleed, zijn ontsproten aan de verbeelding van de schrijver.' Heel stellig onjuist is, na de uitlatingen in het interview, het voorbericht in *Zaken overzee*: 'Als de personen in deze verhalen gelijken op de personen uit de werkelijkheid, berust zulks uitsluitend op toeval.'

Een ander punt dat aandacht verdient is de eventuele invloed van buitenlandse schrijvers. Naar aanleiding van de boeken uit de zestiger jaren is enkele keren Evelyn Waugh genoemd, eenmaal met verwijzing naar diens *black Mischief*, een andere keer om kwijt te kunnen dat Waugh stof zoals *De gladde paal van macht* beter gehanteerd zou hebben. Zoals eerder vermeld gelooft de auteur niet in rechtstreekse invloed van de Amerikaanse schrijver Francis Scott Fitzgerald. Toch maakt hij in *Tabee, New York* minstens een buiging naar de gevierde Amerikaan door de bruiloft van Mary en Bill op Long Island te lokaliseren en de hoofdpersoon te laten ondervragen over zijn kennis van Scott en diens boek *The Great Gatsby*, met als waarschuwende tussenvoeging: bij dat soort vragen moest je altijd oppassen. Maar als er toch van directe invloed gesproken moet worden, dan ziet Springer die in het verhaal ‘Happy Days’ uit de bundel *Zakenoverzee*, waarin Max Flier de Sombreuil, naar het oordeel van Ad Zuiderent, het prototype van de crack-up is, de man die slaagt in het leven en toch met lege handen achterblijft[16.].

Tot nu toe is er door niemand[17.] aandacht besteed aan de gedichten van F. Springer, of liever van Carel Jan Schneider. Want zijn gedichten publiceerde hij onder zijn eigen naam in Tirade. Ze vormen een derde punt waarover het interview in Maatstaf instructief is. Aanvankelijk wuift hij daar de vraag naar zijn gedichten weg. ‘Spreken van mijn gedichten is eigenlijk te veel eer. Hoeveel zijn er gepubliceerd? Tien of vijftien in twintig jaar? En zelfs die heb ik niet eens allemaal bewaard. Het mag dus geen naam hebben.’ Men doet Carel Jan Schneider kennelijk te veel eer - en waarschijnlijk geen plezier - met het spreken over zijn gedichten. Toch is het interessant te horen hoe hij verder gaat: ‘Voor mij is een gedicht de pregnantste vorm om een bepaalde sfeer onder woorden te brengen. Al zijn kortheid, pregnantie (dus zoveel mogelijk lading in zo min mogelijk woorden) de eerste grondregels die mij het schrijven voor ogen staan, de dichtvorm is voor mij toch meestal een net iets te nauw kader. Kijk maar naar de cyclus “Wij vlogen uit Indië”, waarvan een deel in Tirade heeft gestaan. Die cyclus heb ik niet voltooid, want de rest ervan is opgegaan in de Indische gedeelten van *Tabee, New York.*’ Opmerkelijk is dat de schrijver in zijn bepaling van wat een gedicht is, niet spreekt over de meer esthetische aspecten van een gedicht, zoals welluidendheid en beeldspraak. Alleen over beknoptheid en sfeer. Zijn gedichten voldoen m.i. aan zijn eigen omschrijving. Ik citeer ‘Wij vlogen uit Indië’ dat inderdaad heel pregnant de opgewonden, nerveuze sfeer beschrijft van die allerlaatste ‘vooroorlogse’ vakantie. Heel wat details vinden we uitgebreid en gevariëerd in de roman *Tabee, New York* terug. (pag. 34, 37, 38, 47)

Wij vlogen uit Indie

Nooit zal ik vergeten de borsten
van mijn bandoengse schooljuffrouw
die vrijde met een oorlogsvrijwilliger
in eenenveertig had hij leren vliegen
zijn foto's gingen rond in de klas
kaki bivakmuts en knopen op de kraag
scherp snorretje gejaagd door de wind

een mooie indische juffrouw
Adoree en niet streng
zij logeerde kerstmis 41 met hem
in een hotel boven Garoet
de laatste vakantie empire-stijl
voor iedereen - wij waren er ook
mijn vader sloeg een vent van de bar
die zei dat de japanners sterker waren
dan de geallieerden, na tafel wilhelmus
god save etcetera zelfs chinese volkslied
door de radio - gevloek
het nieuws is slecht wordt slechter

er werd gesport gedanst
Adoree en haar vlieger overal vooraan
wij jongetjes begluurden hen
Max Jansen legde uit wat zij deden
in hun paviljoen:
afgrijselijke daden van volwassen mensen
wij zaten tussen de canna's
daar kwam zij uit de kamer in
het maanlicht ik zal haar borsten
nooit vergeten Adoree riep hij
van binnen
in de bar lawaai van onze vaders
maar de allerlaatste vakantie was het wel

nog hielden ze rammengevechten bij Tjikadjang
het nieuws werd slechter
mijn vader ging - een officier die niet
kon schieten ik schaamde mij voor hem
was trots ook wel
zijn kop stond oud en smartelijk
als hij in motor met zijspan werd thuisgebracht
na tien uur decoderen op het hoofdkwartier
rampzalig nieuws van Karel Doorman.

(Uit een cyclus)
Tirade XII, 1968, 134-135.
Carel Jan Schneider

Aangezien het gedicht dateert uit 1968 en *Tabee, New York* uit 1974, kan men wel aannemen dat het gedicht behoort tot de gedichten die de auteur heeft bewaard.

Bougainville en Quissama

De titels van de respectievelijk in 1981 en 1985 verschenen boeken hebben enige overeenkomst. Beide titels verwijzen naar een plaats en beide geven een nadere aanduiding omtrent de aard van het boek. Dat is bij Springer weliswaar niet ongebruikelijk, ook bij vorige boeken stonden bij de titels genre-aanduidingen zoals verhalen, novelle, legende en roman, maar bij de boeken van 1981 en 1985 zijn ze - hoewel ook genre-aaduiding - toch ongewoner en helemaal tot ondertitel geworden. In *Bougainville* maakt juist die ondertitel een voorbericht overbodig. Men gedenkt geen figuren die nooit bestaan hebben of aan de verbeelding van de schrijver zijn ontsproten.

Springer heeft *Bougainville* - in 1982 met de Bordewijkprijs bekroond - zo geconstrueerd dat het echt als een gedenkschrift aandoet; het ziet er allemaal zeer historisch uit. Hij noemt jaartallen, historische feiten en figuren en hij schikt dat alles zo, dat het een stukje petite histoire uit de contemporaine geschiedenis met het diplomatenleven zou kunnen zijn. Hoofdfiguren zijn de diplomaten Tommie Vaulant en Bo, zijn vriend. Van de laatste kennen we de familienaam niet. Hij treedt op als de ik-persoon van het verhaal die zijn door verdrinking om het leven gekomen vriend, Tommie Vaulant, herdenkt. Hij doet dat door eigen belevenissen af te wisselen met als authentiek weergegeven fragmenten uit de dagboeken van Tommie en diens grootvader. Zo ontstaat een keurige slinger van avonturen die juist door het dagboek van de grootvader, nagenoeg een eeuw omspant. Een eeuw waarin de voor Nederlands Indië zo kleurrijke figuren als Multatuli, Mimi, Mata Hari, Eddy du Perron en Sneevliet ieder op eigen wijze schitterden. Het gaat dus weer over een Indische jeugd en diplomaten; en ook is er weer een poeha-figuur, een arrogante big shot van de Verenigde Naties. In wezen is het verhaalpatroon niet anders als in *Tabee, New York* en *Zaken overzee*: herinneringen en werkelijkheid, zij het dan dat nu mede door de dagboeken het thema van de verwijderde geliefde veel aandacht krijgt. Bovendien komt er deze keer zeer nadrukkelijk het schrijverschap bij en uitgerekend toegespitst op de vraag (auto)biografisch of niet. Al in het begin betreurt de ik-persoon het geen tijd te hebben om over zijn inmiddels verdrongen vriend na te denken. ‘Anders had ik over deze episode een mooi, lang gedicht geschreven of een roerend verhaal over gemiste kansen, eindigend met het nakijken van de gemankeerde minnares in het vliegtuig naar Vietnam.’ Maar de ik-figuur is niet de enige die het schrijven ter sprake brengt. Dat doen ook zijn jeugdvrienden Tommie en Madeleen. Ze vormen het duo dat bevriend is met de ik-persoon: ze zijn de enigen die weten dat hij eigenlijk Bo heet. Zij zijn het ook die hem bij zijn schrijven kritisch volgen. ‘Wat ik je nog zeggen wou, die laatste verhalenbundel van je is verdomd goed gelukt,’ zegt Tommie bij gelegenheid van een heel vluchtige ontmoeting. En Madeleen zegt aan het einde van de reünie: ‘Ik heb de meeste van je verhalen gelezen, zo kon ik je een beetje volgen natuurlijk.’ Opvallend is het dat Madeleen dus kennelijk meent dat de verhalen ‘een beetje’ autobiografisch zijn. Voor Tommie Vaulant is dat minder vanzelfsprekend:

> Ik heb wel eens het onaangename gevoel gehad dat Bo al deze gladde jongens op mij modelleerde, heb het

> hem ook gevraagd, kreeg emotionele ontkenningen ten antwoord. Nee, het type zelf, waarvan er veel rondliepen, deed hem kokhalzen, schreef hij, en met grimmig genoegen leidt hij dit soort boys in zijn verhalen onderuit gaan, maar ik moest niet denken dat hij mij zo zag.

Behalve aan dat biografisch aspect heeft Tommie ook wel eens aan het autobiografische gedacht: ‘Zo moet je ook zijn verhalen lezen alsof hij er niets mee te maken heeft, maar ondertussen.’ Zo laat de schrijver zijn lezers heel lang in de onzekerheid. Pas in de slotdialoog, als hij na de reünie afscheid neemt van Madeleen, bekent hij haar dat hij inderdaad vaak over Tommie Vaulant en ook wel over zichzelf geschreven heeft.

Die bekentenis is onthutsend. Hij heeft Tommie dus wel als een patser, als een big shot, als een gladde jongen, als het type waarvan hij moet kokhalzen gezien, hoezeer hij dat ook emotioneel ontkend heeft. Vanwaar die weliswaar moeizame, maar plotselinge openhartigheid? Omdat hij nu weet wat hij eerder nog niet wist: dat hij een gladde jongen als Tommie totaal verkeerd beoordeelde, dat hij op de avond vóór het overlijden nog geen weet had van Tommies probleem en er zelfs om lachte. Nu, nu het te laat is, beseft hij Tommies leed: een knagende onrust over een een verterende twijfel aan de zin van alles. Precies wat hij zelf ook kent: ‘Wat die je hier in deze uithoek van de wereld?’

Het dagboek van Tommie is niet alleen krachtens erfrecht voor Bo, het is ook voor hem geschreven, ja, het is hem op het lijf geschreven. Dat blijkt uit die heel merkwaardige openingszin:

> ... heb jij dat ook: om drie, vier uur 's nachts wakker worden en alle, alle zorgen van je zelf en iedereen op je borst voelen drukken. Of nee, bij mij begint het lager: in de maag. Knagend gevoel, wat is het, onbehagen hoe het met ons gaat, of angst hoe 't met ons zal aflopen. De kleinste muizenissen opgeblazen tot wereldrampen. Het zal de leeftijd wel zijn. Bougainville is het grootste van de Salomomseilanden in de Pacific. De andere heten Choiseuil, Santa Isabel, San Christobel, Guadalcanal, maar Bougainville is 's nachts om drie, vier uur mijn vluchtoord. Na enige oefening kan ik er nu in veertig minuten zijn. Ik blijf liggen in het zand tot het morgen wordt.

Zo'n zin in de aanspreekvorm kan nauwelijks in een dagboek voorkomen, maar als openingszin bewijst hij wel met welke bedoeling het dagboek is begonnen. En wie het doorleest in de versie die Springer in zijn gedenkschrift opneemt, komt tot de ontdekking dat het niets anders bevat als dromen over de verre geliefde, wegdromen naar Bougainville tijdens het als zinloos ervaren werk, en wat gedachten aan Bo en zijn schrijverij. Daarmee geeft het antwoorden op vragen die Bo zich stelt:

> Het was minutenlang godvergeten stil - sentimentele gedachten komen op, aan ve-re geliefden, gemiste kansen, diep weggestopte maar nooit vergeten blunders en ook wel een beetje zelfmedelijden. En vragen: wat doe je hier in deze uithoek van de wereld? En als je vannacht eens een acute blindedarmontsteking krijgt, pus stroomt in de buikholte - is het dan

> allemaal de moeite waard geweest om te creperen hier in dit gat? Wat breng je thuis van je reizen? Een handvol indianenverhalen, die bij ieder borreluur in de familiekring sterker worden door de erbij verzonnen levensechte details - meer is er toch niet. Antwoorden op je eigen vragen is onbegonnen werk...

Zo is het dagboek, goed beschouwd, de voltooiing van Bo's onbegonnen werk. Anders geformuleerd: in het dagboek schrijft Tommie Vaulant van zich af wat Bo altijd meende te moeten relativeren: het contact met de verre geliefde, het wegdromen uit de rotzooi en de voor goed verloren jeugd.

> Zijn weinige brieven, door de jaren heen, geven tussen de regels meer te lezen dan erop. Hij wenst je gelukkig nieuwjaar en je ziet aan het handschrift dat hij zich afvraagt waar het allemaal voor nodig is, waarom we niet samen gebleven zijn in die tuin in Malang. Zelfs voelde ik soms, zijn vlotte kerstwensjes lezend, dat hij de ideale reisgenoot naar Bougainville, Alice Springs, Cox's Bazaar zou kunnen zijn.

En voor die tuin in Malang, de voorgoed verloren jeugd, is het dagboek van Opa De Leeuw nodig. Zo vormen de drie delen van het boek een drie-eenheid.

Al lezend in het dagboek van Tommie Vaulant moet de ik-figuur ontdekt hebben, dat Tommie en hij in wezen hetzelfde zijn, dat Tommie een afsplitsing is van zijn eigen persoon, zijn alter ego. Daarheen wijst niet alleen een verhaaldetail als de plaatsvervangende omhelzing, maar ook het verhaalverloop zelf. Aan het einde van het verhaal is de ik-figuur exact in dezelfde situatie waarin Tommie was aan het begin: een man die niet weet wat hij moet in zo'n uithoek van de wereld, een man met een verwijderde geliefde, dromend van Bougainville.

Het gedenkschrift voor Tommie Vaulant gedenkt een overleden vriend, maar die overleden vriend heeft gedachten en gevoelens in hem losgewoeld die hij voorheen bij zijn vriend niet vermoedde en bij zichzelf relativeerde. Hij hoeft niet langer de secretaris van Tommie te zijn, dat kan trouwens niet meer. Jeugdjaren en een verloren liefde zijn als bron van inspiratie verdwenen. In die zin is het boek zeker autobiografisch te noemen. Het markeert een ontwikkeling in Springers schrijverschap.

Springers jongste boek, *Quissama, een Relaas*, is dan ook opmerkelijk anders. Om twee redenen. Het is van begin tot eind fictief en het handelt over twee mensen die een goede onderlinge verstandhouding hebben, ook al is één van hen een poeha-mannetje. Dat is in het werk van Springer nog niet voorgekomen. Wat de verbeelding allemaal niet vermag.

Die verbeelding krijgt al onmiddellijk vrij spel in het motto van Romain Gary, dat de schrijver aan zijn relaas mee-

geeft: ‘Tu ne peux pas aimer une femme, un homme, sans les avoir d'abord inventés.’[18.] En over liefhebben gaat dit boek. Over de liefde die de zonderling King Velderman zijn knappe Pauline toedraagt. Over die liefde wil Charles Enders alles weten.

Dat laat zich aan het begin van het relaas nauwelijks vermoeden. De net van een verre zakenreis teruggekeerde, nog vermoeide Charles Enders krijgt van zijn superieuren opdracht de markt in het pas onafhankelijk geworden Angola te gaan verkennen. Dat geeft al direct moeilijkheden. Zijn vrouw Vicky heeft veel liever dat hij in een kantoorfunctie blijft, zodat jongeren niet een toekomstige directeursplaats, die Charles immers verdiend heeft, kunnen gaan bezetten. Met enige tegenzin laat Charles zich deze ‘joker’ door zijn superieuren toespelen. De voorbereidingen voor zijn reis verlopen niet vlekkeloos: het reisbureau heeft geen antwoord ontvangen op de telex over de hotelboeking. En dat ongeluk, in zo'n klein hoekje van de wereld, blijkt een geluk bij een ongeluk. Het drijft Charles in de armen van King Velderman en deze op zijn beurt in de rol van vriend en verteller, van gastheer en excursiebegeleider.

Direct bij aankomst ziet Charles, nog onwetend van alles wat hem boven het hoofd hangt, King Velderman door het glas van de aankomsthal staan:

> Een man, mijn leeftijd, stond te oreren in hun midden. Zo te zien het bekende verweerde type van de tropenblanke dat in alle negorijen voorkomt. Een beetje onuitstaanbaar, want op iedere vraag over lokale toestanden had dat slag kerels een antwoord en tegenspraak duldden zij niet.

Dat kent de lezer uit de vorige boeken terug: King Velderman is een lefgozer, die Charles met het grootste gemak uit handen van de Angolese politie houdt, hem onderdak verschaft en alle ministeries voor hem openmaakt. In *Bougainville* nog moest de ik-figuur van dit slag kerels kokhalzen. Maar nu wordt het anders. Deze patser draagt ‘een kaki kostuum dat zo uit mijn eigen koffer had kunnen komen.’ En deze nog latente gelijkenis wordt manifester als beide heren ten huize van King een verfrissend bad hebben genomen en daarna in precies dezelfde shorts paraderen. ‘We zouden een tweeling kunnen zijn,’ grijnst King Velderman dan. Deze toevalstreffer in de wordende vriendschap wordt nog aangedikt als King later constateert dat ze dezelfde batikhemdjes dragen.

Als King telefonische hoogstandjes weggeeft, ontdekt Charles dat hij zelf de telefoon even briljant bediende in vroeger dagen. ‘Ja, King had gelijk, wij konden tweelingbroers zijn.’ Bij hun bezoek aan de Minister van Industrie gaat King zo ver, dat hij zich als het ware vereenzelvigt met Charles door te verklaren dat Charles vóór zijn komst een spoedcursus Portugees heeft gevolgd. In feite heeft hij dat echter zelf gedaan.

Als het verhaal naar een climax groeit en King de ik-figuur uitnodigt om mee te gaan naar de olifanten van Quissama is Charles Enders vooral verrukt, omdat hij met ‘Charlie’ wordt aangesproken: ‘Ik voelde mijn hand beven.’ Daar komt ook het beslissende woord er uit: ‘Nu we vrienden voor het leven geworden zijn.’ De onuitstaanbare patser en de ik-figuur zijn vrienden geworden. Men mag zeggen: de verbroedering is een feit. Die gaat zo ver dat de ik-persoon zich er later op betrapt, dat hij ‘voor het eerst een van zijn eigen (= Kings) geliefde aanspreektitels had

gebruikt.’ Aan het desastreuze einde blijkt zelfs dat hij de zwaar getroffen King Velderman met diens eigen woorden troost.

Parallel aan deze ontwikkeling naar verbroedering loopt een andere omkeer. De ijver van Charles voor de zaak vermindert zienderogen. Wordt er in het begin nog een zakelijke telex verzonden, even later wordt het een luchtig briefje, en ongeveer halverwege het relaas constateert Charles, dat het binnenhalen van orders van ondergeschikt belang was geworden. Nog wat verder slaat hij King gade, die in eenzelfde short als Charles, zakenprincipes zit te debiteren die ‘altijd ook de mijne waren geweest’. Op het hoogtepunt van het verhaal verontachtzaamt de ik-figuur alle zakelijke afspraken en gaat mee naar Quissama. Daar aangekomen schiet hij zelfs in de lach als hij in zijn verbeelding zijn zakenvrienden uit Amsterdam haarscherp voor zich ziet en stelt dan vast, dat hij kortgeleden nog een gerespecteerd lid van hun clan was. De verbroedering van ik-figuur en poeha-man (‘King Velderman was here’) is uiterlijk en innerlijk compleet geworden. En als de crisis op zijn hoogtepunt is gekomen versnippert hij ten slotte de binnengekomen telex van de firma. Hij is zakenman-af.

Heel deze ommekeer vindt zijn verklaring in het fascinerende raadsel van Kings leven: de liefde voor Pauline. Bij het aanhoren van de verhalen die King daarover vertelt, groeit bij Charles de behoefte al die bizarre geschiedenissen aan het papier toe te vertrouwen. Eerst uit een zekere verveling, geleidelijk uit een verklaarbare nieuwsgierigheid en ten slotte uit een onweerstaanbare drang toch maar niet verloren te laten gaan.

Dat brengt ons naar de structuur van dit boek, van dit relaas. Die wordt geheel bepaald door Charles' groeiende lust om alles te achterhalen wat er met Pauline en King is gebeurd. Passages over zaken worden steeds sporadischer in de tekst, totdat ze op een gegeven moment tussen haakjes staan. Daarna komen ze nog slechts voor in negatieve zin: afspraak afgezegd, telex versnipperd. Maar de ik-persoon schrijft voort; alles wat hij maar achterhalen kan over de relatie van King en Pauline. Op blaadjes postpapier uit hotelladen van overal ter wereld. Natuurlijk, want de geschiedenissen voltrekken zich op heel verschillende locaties. Als die voorraad papier tegen het einde niet onuitputtelijk blijkt, neemt de gewezen zakenman zijn toevlucht tot zijn orderboek. Dat heeft nu geen functie meer. De haast onzinnige noteerlust is tot een ziekelijke dwang geworden. Alles wat gebeurd was moest zo ambtelijk mogelijk en tot in de kleinste bijzonderheden worden geregistreerd, ‘ook mijn krankzinnige visioenen en fantasieën’. Waarom zo ambtelijk mogelijk? Omdat de gewezen zakenman met zijn krankzinnige visioenen geen raad weet met literatuur, zoals blijkt uit zijn uitbarsting tegenover Hazenberg op het moment dat de laatste Graaf von Platen

- een ver familielid van de dichte August von Platen - wil roepen: ‘Hou op Hazenberg, literatuur, wat moet ik met literatuur?’ Want literatuur, dat zou fictie kunnen zijn. En die mogelijkheid wil de schrijvende ex-zakenman niet tot zijn verhaal toelaten: ‘Steeds sneller schreef ik, want alles moest worden vastgelegd voordat er iemand binnenkwam om te beweren dat Pauline, King Velderman en ik zelf nooit hadden bestaan.’ Die bewering hoeft ook niet meer gedaan te worden, want de auteur heeft die in het motto al neergelegd.

Zo constateren we een duidelijke ommezwaai in Springers proza: van quasi-historie en biografie naar pure verbeelding, en van tegenstelling tussen de hoofdpersonen naar harmonie en verbroedering. Maar deze ommekeer betekent niet dat alles anders is geworden. Het proza blijft afwisselend scènisch en panoramisch. En doordat ook nu dragende elementen en personen elkaar weerspiegelen blijft de compositie hecht. Er is nog een andere constante: de knagende onrust en de verterende twijfel aan de zin van alles wat men doet. Die komt al uit *Bericht uit Hollandia*: ‘Waarom ben je hier gekomen, in dit land bedoel ik. Ook hij twijfelde dus aan het nut van zijn aanwezigheid hier.’ En in *Zaken overzee* vraagt de ik-figuur: ‘Wat doe ik hier, wat doe ik in Gods naam in dit land?’ In *Bougainville* luidt het:

> Wat doe je hier in deze uithoek van de wereld?’ In *Quissama* ten slotte is het al niet anders: ‘Een kleine stem in ons oor, ik wist dat het bij hem en bij mij dezelfde stem was: is dit nu alles? In een donker gat in Afrika snakken naar nieuwe adem? We staarden elkaar aan, ik zag de radeloosheid in zijn ogen, hij moest zoiets in de mijne zien

Wat Springer nooit eerder had gedaan, doet hij in zijn laatste twee boeken. Hij stelt het schrijverschap uitdrukkelijk aan de orde. In *Bougainville* poogt hij heel subtiel een bestaande droom te verwoorden; in *Quissama* verwoordt hij een gedroomd bestaan. Hoe ‘moeilijk’ dat eerste is verzwijgt Bo voor zijn vriendin, maar hij openbaart het aan de lezer door zijn ontboezeming ‘hoe verdomd moeilijk het was om het eiland Bougainville op papier te krijgen’. Hoe ‘gemakkelijk’ het tweede is wordt duidelijk uit het slot van *Quissama*: ‘Ik schreef. Steeds sneller schreef ik, want alles moest worden vastgelegd...’ Uit deze boeken blijkt dat de schrijver Springer een leven kan ‘verzinnen’ en een droom kan ‘uitbeelden’. En wat is schrijven anders dan ‘beeldend verzinnen’?[19.]

Bougainville werd in vrijwel alle dag- en weekbladen lovend besproken. Ad Zuiderent noemt het een verhaal vol verrassingen[20.]. De Vlaamse schrijver Alstein roemt het als een eerste klas boek. Tevens wil hij zijn gram halen op de recensenten die z.i. Springer al te lang verontachtzaamd hebben. Hij schrijft: ‘En bijna neemt men het de Nederlandse kritiek kwalijk dat zo'n schrijver niet nadrukkelijk naar voren werd geschoven; bijna verwijt men de Vlaamse kritiek dit tekort niet te hebben ingevuld’[21.]. Is daarmee één oorzaak genoemd van Springers langdurige onderschatting, een tweede is er aan toe te voegen: het steeds langdurige verblijf in verre landen. Interviewers en samenstellers van boekenbijlagen konden hem niet bereiken. Een veel zwaarder wegende oorzaaak is evenwel het totaal andere karakter van zijn boeken. Ze zijn anders dan die van Revisor-auteurs en andere schrijvers: de vaak terugkerende tropische ambiance die aan A. Alberts doet denken, en het aanhoudend

en nadrukkelijk relativeren, wat door sommigen voor een gebrek aan diepgang wordt gehouden[22]. De toekenning van de F. Bordewijkprijs in 1982 heeft overigens aan de onderwaardering snel een einde gemaakt. Schreven we boven dat Springer grote waarde hecht aan openingszinnen, dan is het de moeite waard de openingszin van *Bougainville* te bekijken: 'Niemand zal het zich herinneren, maar in 1973 bracht de Secretaris-Generaal van de Verenigde Naties een kort bezoek aan Dacca, de hoofdstad van de twee jaar tevoren in veel bloed geboren staat Bangladesh.' Deze zin voldoet m.i. aan Springers eis, dat een openingszin de lezer onmiddellijk in het verhaal moet plaatsen en hem moet dwingen tot doorlezen. Dat komt door het uitdagend karakter van die zin: 'Niemand zal het zich herinneren', en de lezer denkt: nee, dat hetinner ik me inderdaad niet. Nog veel minder herinnert hij zich het ongeval van de verdronken diplomaat. Maar het interessante is dat de lezer dan toch maar aan het doorlezen is en al snel met de armoede en ellende van de pas geboren staat geconfronteerd wordt. Nog interessanter is dat een uitgedaagde lezer zijn geheugen gaat opfrissen en dan constateert dat de toenmalige Secretaris-Generaal - de thans in opspraak geraakte Dr. Kurt Waldheim - in februari 1973 werkelijk Bangladesh heeft bezocht. En wellicht is het meest interessant, dat de schrijver zich van dat bezoek ook niet alles herinnerde en kennelijk bij het schrijven zijn pregnante notities, d.w.z. zijn bewaarde gedichten raadpleegde. Ik citeer deel 1 van het gedicht 'Gemengd nieuws uit Bangladesh'.

Gemengd nieuws uit Bangladesh

1.
het raderschip de ps mohmand
gebouwd in 1928
vervoerde op 3 november 72
zeshonderd passagiers
van dacca naar khulna
over de rivieren van bangladesh
haar dekken vol
papieren koffers en kinderen
onder de saries van hun moeders
altijd hongerig
en doodstil glurend
naar de karbouwen op de oevers

een scheprad brak
niet ver van chalna anchorage
uren keken we
naar twee drie griekse schepen
die door lichters
van de verenigde naties
van tonnen rijst werden verlost.

wij aten vis met kerrie
in de 'saloon'
waar in betere tijden
mississippigokkers
met zijden manchetten
en gepenseelde snorretjes
niet misplaatst waren geweest

wij sliepen in
first class cabin no. 3
waar diezelfde gokkers
na verlies
konden uithuilen aan de
bepoederde boezems
van hun vriendinnen.

niet lang geleden
verging zo'n schip
in de sunderbans
het laatste leger
van de bengaalse tijger
met vijfhonderd mensen
je kon er bij ons
in de krant over lezen.

Carel Jan Schneider.

(tirade 1973)

Wie naast dit gedicht de blz. 67 t/m 69 uit *Bougainville* legt, komt heel veel bekends tegen. De toevoeging in het boek 'zo weggevaren uit de Mississippiverhalen van Mark Twain' maakt meteen duidelijk waar in dat Gemengd Nieuws uit Bangladesh die mississippigokkers vandaan komen.

Ook Bo's alter ego uit *Bougainville* spreekt over openingszinnen. Hij wil Ford Madox Fords openingszin van *The Good Soldier* (1915) overtreffen. Tegenover diens 'This is the saddest story I ever heard' stelt hij: 'Zij was zo ontzettend blond, dat het mij sprakeloos maakte.' Niet tevreden vervolgt hij: 'Ach nee, zo opende Kleist niet, zo begint Gatsby niet.' Deze toevoeging is opmerkelijk: Kleist als leermeester voor openingszinnen wordt door Springer ook in het interview in Maatstaf genoemd. We moeten de schrijver kennelijk op zijn woord geloven. Doen we dat, dan verbaast het ook niet te constateren, dat de bijzonderheden uit de levensschets van Dr. Zürcher in *Bougainville*, blz. 12, nagenoeg letterlijk uit het Nieuw Nederlands Biografische Woordenboek zijn overgeschreven[23.].

Ook over *Quissama* is de pers vrijwel unaniem lovend. Volgens Ad Zuiderent is het een perfecte show[24.]. Aad Nuis bekent dat het boekje hem niet in de koude kleren is gaan zitten[25.]. Tom van Deel acht het boek een volledig geslaagde roman[26.]. Een relaas dat er mag zijn, oordeelt Eddy Mielen met een verwijzing naar de ondertitel[27.]. Alleen Hans Warren wijkt heel opvallend af. Hij meent dat het boek een variant is op *The Great Gatsby* van Francis Scott Fitzgerald. Hij vindt het geen schande dat Springer met *Quissama The Great Gatsby* niet heeft kunnen evenaren, maar de schrijver bereikt helaas ook niet het peil van vorig werk van eigen hand[28.]. Warren

vraagt zich voorts af of de auteur het boek misschien bedoeld heeft als een hommage aan Scott Fitzgerald wiens boek zestig jaar eerder verscheen.

Juist omdat Springer zelf niet gelooft in rechtstreekse invloed is het goed op de overeenkomst tussen beide boeken in te gaan. In alle twee de boeken gaat het om een mannelijke hoofdfiguur die zwaar verliefd is op een heel mooie vrouw die ieders bewondering wegdraagt. In beide gevallen komt het hoe dan ook niet tot een duurzame relatie met de geliefde vrouw. De hoofdpersonen hebben alle twee een duister verleden: ze hebben in van alles gehandeld, zitten royaal in hun geld, terwijl nergens duidelijk wordt waar dat allemaal vandaan komt. Beiden hebben een irriterende manier van iemand aanspreken en beide verhaalhelden komen tragisch om.

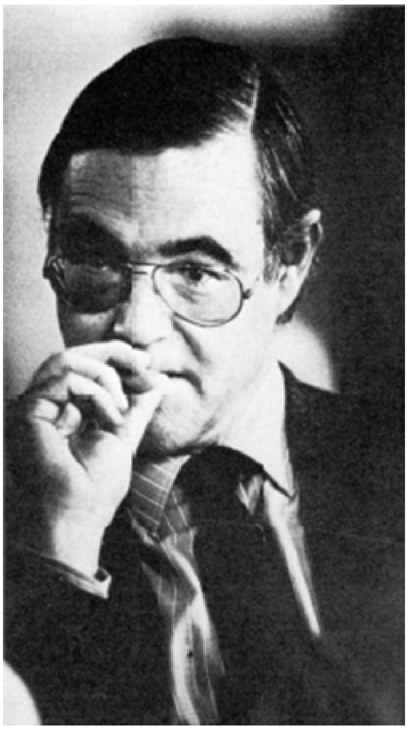
Ook verhaaltechnisch is er wel overeenkomst: het leven van de twee hoofdfiguren wordt indirect belicht. Bij Fitzgerald door verteller Nick Carraway, bij Springer door Enders. Toch neemt ook deze overeenkomst het dominante verschil tussen beide boeken niet weg: Nick Carraway ontmoet, ziet en spreekt de geliefde vrouw, Enders niet. Bij Scott Fitzgerald gaat het om een door Carraway meebeleefde verhaalwerkelijkheid, bij Springer om een door King aan Enders verhaalde werkelijkheid, die al gauw pure fictie blijkt. Ook wie alle literatuur - terecht - verzinsel noemt, zal moeten toegeven dat deze beide verzinsels zich verhouden als werkelijkheid en verbeelding. Juist vanwege die verhaalde werkelijkheid is Springers ondertitel, een relaas, ook treffend juist. Het wezenlijke verschil tussen beide boeken is evenwel dat Springer het schrijfprobleem onmiskenbaar aan de orde stelt en dat doet Fitzgerald niet. Om die reden is de term ‘variant’ van H. Warren voor mij wel heel erg zwaar. Ik geloof in tegenstelling tot Springer (in 1978) wel in de invloed van F. Scott Fitzgerald. (Zie ook het artikel van Jos Radstake, elders in dit nummer.)

Samenvatting en conclusie

Alles overziende mogen we concluderen dat er enkele thema's en motieven zijn in het werk van Springer die zich vrij constant handhaven: de Rimbaudfiguur en de patser, de laatste duidelijker dan de eerste; het overspelmotief en het motief van de gruwelijke dood, beiden in verschillende variaties. Zeer constant is de vraag naar de zin van alles wat mensen ondernemen.

Bij een vrijwel gelijk blijvende schrijftrant zit er een duidelijke ontwikkeling in de opbouw van de verhalen en romans. Van verhalen in een soort verslagvorm, waarin soms een echte intrige zo goed als ontbreekt, komt hij tot zorgvuldig, soms geraffineerd gecomponeerde romans. (*Tabee, New York*; *Bougainville*)

Inhoudelijk is de ontwikkeling te omschrijven als een gang van (quasi-)historische en (auto)biografische geschiedenissen naar puur gefantaseerde. Algemener gezegd: een ontwikkeling van werkelijkheid naar verbeelding. Daarbij komt een geleidelijke omslag in de verhouding tussen de hoofdpersonen. Van elkaar slecht verdragende kennissen worden zij tot vrienden, ja tot (tweeling)broers. (*Tabee, New York*; *Quissama*)



F. Springer, foto Marco Sweering

Terugkomend op de voorlopige indeling in boeken uit die opeenvolgende decennia, kan, lettend op de genoemde ontwikkelingen, de volgende typering worden aangehouden:

1. Aarzelend begin: *Bericht uit Hollandia*, Schimmen rond de Parula, De gladde paal van macht.
   Na een vrij goed debuut komt de schrijver tot heel algemene onderwerpen waar hij zich nauwelijks bij betrokken lijkt te voelen.
2. Te rug en vooruit: *Tabee, New York* en *Zaken overzee.* De auteur keert terug naar de belevenissen uit eigen jeugd en milieu en beschrijft die heel realistisch; erg relativerend, ook om de emoties niet de overhand te laten krijgen.
3. Doorbraak en ontwikkeling: *Bougainville* en *Quissama.*
   Schrijvend en vooral ook fantaserend over eigen jeugd en het eigen milieu - dan on-Nederlands en niet-alledaags is - ontdekt hij hoe moeilijk en gecompliceerd het is om zijn vluchtheuvel, het eiland Bougainville ‘op papier te krijgen’. Daarbij trekt hij het schrijverschap in de kring van de niet aflatende onrust over de in van alles wat men doet. Hij raakt nu bij een breder publiek bekend[29].

Eindnoten:

1. Ad. Zuiderent, Kritisch lit. lex., pag. 6, september 1980.
2. Beb Vuyk, Het Parool 25-10-1969.

3. Jos. Panhuysen, Het Binnenhof 1-11-1969.
4. Kees Fens, de Volkskrant 18-10-1969.
5. J. Greshoff, Het Vaderland 27-8-1962.
7. de Volkskrant, 1-12-1966.
8. Trouw, 8-3-1975.
9. De Tijd, 28-2-1975.
10. Prov. Zeeuwse Courant, 25-1-1975.
11. de Volkskrant, 19-10-1977.
12. Haagse Post, Interview met Daan Dijksman, 18-8-1979.
13. Boekenbijlage Vrij Nederland, 19-11-1977.
14. De Tijd, 18-11-1977.
15. Interview in Maatstaf augustus/september 1978; Haagse Post, 18-8-1979.
16. Ad. Zuiderent, Kritisch lit. lex., pag. 7, september 1980.
17. Ook niet door T. van Deel bij de uitreiking van de F. Bordewijkprijs 1982. Zie: *Jan Campertprijzen 1982*, BZZTôH, Den Haag 1982, pag. 69 vv.
18. Romain Gary werd 8-5-1914 in Wilna geboren. Op twaalfjarige leeftijd kwam hij in Frankrijk terecht. Na de Tweede Wereldoorlog was hij Frans Consul-Generaal in Los Angeles. Ook hij behoort dus tot de schrijvende diplomaten.
19. cfr. T. van Deel: Allemaal gelogen, in: *Jan Campertprijzen 1982*, BZZTôH, Den Haag 1982.
20. Vrij Nederland, 21-11-1981.
21. De Nieuwe, 17-12-1981.
22. Mertens, De Groene Amsterdammer, 11-11-1981.
23. Hij pikt de voor hem aantrekkelijke passages er uit, neemt die vrijwel letterlijk over, met slechts één verschrijving of verandering (?); van ‘wettelijke’ scheiding maakt hij ‘wettige’ scheiding.
24. De Tijd, 29-11-1985.
25. de Volkskrant, 13-12-1985.
26. Trouw, 12-12-1985.
27. Boekenbijlage Vrij Nederland, 4-1-1986.
28. Pr ov. Zeeuwse Courant, 21-12-1985.
29. Van *Bericht uit Hollandia* en *Schimmen rond de Parula* verscheeen in 1986 een derde druk; van *De gladde paal van macht* is een tweede druk, van *Tabee, New York* een derde druk in de Salamanderreeks. In diezelfde reeks heeft *Bougainville* de achtste druk bereikt. Van *Quissama* is de vijfde druk verschenen.

Harry Bekkering en Frank van Wijck
F. Springers kunstmatige paradijzen
Over 'Bougainville' en 'Quissama'

Een ding was waarachtig: mijn liefde voor haar,
de schoonste vrouw die ik ooit verzonnen heb.
(Tip Marugg, *In de straten van Tepalka*)

In 1981 nog kon Ad Zuiderent in zijn recensie naar aanleiding van *Bougainville* schrijven: 'Arme F. Springer, schrijvend in Luanda (Angola), moet het zonder de opgeblazen publiciteit doen waar Peskens, Hermans en Mulisch zo geil op zijn. Hij doet het met een pen, een uitgever en een recensent.'[1.] Die onrechtvaardige situatie van één recensent - Zuiderent had het over zichzelf als pleitbezorger voor het werk van Springer - is intussen verleden tijd. Voor *Bougainville* kreeg Springer in 1982 de F. Bordewijkprijs, de roman is vele malen herdrukt en inmiddels, net als het overige werk, verkrijgbaar als Salamander. De nieuwste roman, *Quissama*, verbleef talloze weken op de literaire toptien van de Haagse Post. En toch heeft Zuiderent nog steeds een beetje gelijk. Als men de publiciteit - recensies, interviews -, die Springers laatste roman kreeg, vergelijkt met die naar aanleiding van bijvoorbeeld Oek de Jongs *Cirkel in het gras* of Mulisch' *Hoogste tijd*, romans die ongeveer tegelijkertijd verschenen, dan springt de betrekkelijk geringe aandacht voor *Quissama* onmiddellijk in het oog. En dan laten we de snelheid, waarmee er op de roman gereageerd werd, nog buiten beschouwing.

Wellicht heeft dit verschijnsel te maken met de omstandigheid dat Springer nog steeds door de meeste critici beschouwd wordt als een niet onverdienstelijk 'verteller', behorend tot de groep auteurs, die Zuiderent in het *Kritisch Lexicon van de Nederlandstalige literatuur na 1945* als de 'ironische realisten' (Vervoort, Van Keulen, Donkers) aanduidt[2. 3.], al is er sinds het verschijnen van *Bougainville* een lichte verandering te bespeuren in dit opzicht en moeten sommigen wel toegeven dat zijn werk elementen bevat, die men eerder bij zogenaamde Revisor-auteurs zou verwachten. Wij doelen dan op het thematiseren van het 'schrijven' in *Bougainville* en het aan de orde stellen van het probleem van de verbeelding-werkelijkheid. Het mag nauwelijks toevallig heten, dat oud-Revisor-redacteur Tom van Deel als één van de eersten hierop wees en die kant van de latere Springer benadrukte. Vooral de wijze waarop Springer dergelijke kwesties in zijn roman vorm gaf, kreeg van hem bijval: 'In zijn vroegere werk heeft Springer dit schrijven zelf nooit tot onderwerp gemaakt en dat is misschien maar goed ook, want het is vervelend om er over te lezen, meestal. Nu het in het geval van *Bougainville* zo organisch mogelijk bleek om de eigen activiteiten te thematiseren, zonder te vervallen in het steriele schrijven over schrijven, hoeft het niemand te spijten dat Springer de kans heeft gegrepen om de schrijver in de verteller waarvoor hij vaak gehouden wordt, met zijn "probleem" aan bod te laten komen.'

Onze interpretatie van *Quissama* en vergelijking met *Bougainville* heeft de pretentie te laten zien, hoezeer Springer zijn vermeend 'ironisch realisme' achter zich heeft gelaten.

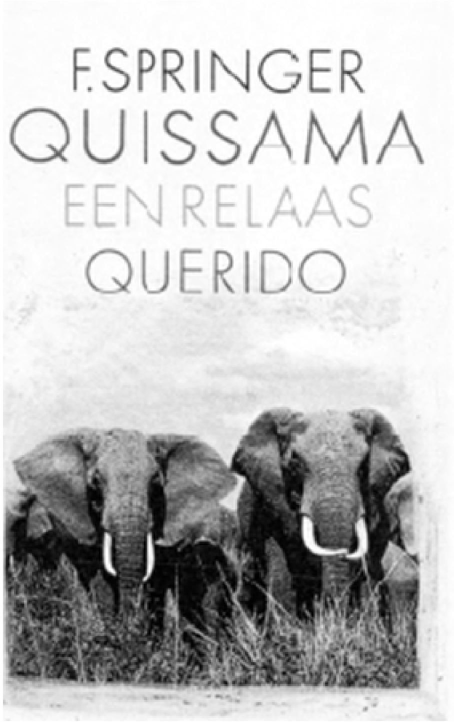
De cast

Zoals vaker bij Springer zegt de titel van de roman, *Quissama*, ondertitel, *een relaas*, op het eerste gezicht niet zoveel over de inhoud. Quissama of voluit Parcue National de Quissama is een wildpark in Angola. De informatie die we eraan kunnen ontlenen, is, dat de roman zich, in ieder geval gedeeltelijk, in Angola afspeelt. Behalve 'verhaal' kan 'een relaas' ook betekenen 'een uitgebreid (zakelijk) verslag'. Een wat zakelijk aandoende ondertitel dus, die na lezing van de roman, slechts tot op zeer geringe hoogte met de inhoud strookt. Weliswaar besluit Charles Enders, bijna aan het slot van de roman, dat alles wat er gebeurd is, zo zakelijk mogelijk moet worden geregistreerd, maar daar staat tegenover dat diezelfde Charles Enders zich, naarmate de roman vordert, steeds geëmotioneerder toont. Eerst, als hij en King uiting geven aan de diepe vriendschap die ze voor elkaar voelen en later in verhevigde mate, als King komt te overlijden en hij geconfronteerd wordt met zaken, die hij liever nooit had geweten. Wat als een *verslag* begon, wordt gaandeweg een *verhaal.*

Om Charles Enders en King Velderman draait het in deze roman. De gedachten van Charles en de verhalen van King staan centraal. En Pauline natuurlijk, maar zij spreekt nooit voor zichzelf, King is degene die haar, op herhaaldelijk verzoek van Charles, steeds opnieuw introduceert.

De overige personages blijven vaag. Enders' vrouw Vicky wordt bijna geheel buiten het verhaal gehouden. Ze ís er even, in het begin, om Enders de vervelende vraag te stellen, waarom hij niet al lang een directeursfunctie heeft. In de roman speelt ze verder geen rol meer. Charles besluit op een gegeven moment haar ook niet langer te schrijven vanuit Angola, omdat hij zeker weet 'dat zij een tweede vals gezongen lied niet zou kunnen verdragen.'

Ook Enders' collega's in zaken, Dalenoord en Van Berken, worden slechts in het begin even ten tonele gevoerd, al was het alleen maar om het vergaderen op hoog niveau van ironisch commentaar te kunnen voorzien:



> Conclusies was overigens een groot woord. Van ons werd slechts bevestiging en uitwerking verwacht van besluiten die in de directiehemel reeds genomen waren. (p. 8)[4.]

Die ironie dient er tegelijkertijd toe iets anders te verbergen: twijfel. Twijfel of zo'n oudgediende zich nog wel voor zulk een 'monsterklus' in Angola moet laten strikken:

> Dalenoord, de zak, noemde mijn reis een uitdaging. Een uitdaging! Alsof ik nog behoefte had aan uitdagingen - ik was al moe voordat ik een visum had aangevraagd of een vliegticket besteld. (p. 13)

Later, als King Velderman is vertrapt door de olifanten, slaat deze twijfel om in ontzetting en in een uitgesproken agressie tegen de grootschaligheid van het zakenleven dat ieder menselijk element naar de achtergrond dringt:

> Hier heb je een probleem, Dalenoord, om met je verzameling superieure wijsneuzen in een spoedvergadering te bespreken: wat verwacht het bedrijf nu van haar trouwe zwoeger in zwart Afrika? Moet hij Samaritaan zijn of Koopman? Wat weegt zwaarder: een miljoenenorder of een mensenleven? Kiezen, Dalenoord, kiezen, Van Berken, rekenmachines helpen dit keer niet, en gaarne omgaand uw beslissing. (p. 147)

We zijn dan inmiddels zo'n honderdertig pagina's verder en Enders heeft in de tussentijd alleen nog een paar keer verslag uitgebracht aan Dalenoord in steeds oppervlakkiger en jovialer bewoordingen. Al zijn aandacht wordt opgeslokt door King. Kings verhalen leiden hem af van de zakelijke belangen, die hij eigenlijk dient te behartigen. We lijken dus te maken te hebben met twee verhalen. Binnen de

zakenreis van Enders naar Luanda zien we zijn ontmoeting en snel groeiende vriendschap met King Velderman en daarbinnen weer de geschiedenis van King en Pauline, verteld door King. Onmiskenbaar, net als in *Bougainville*, een raamvertelling.[5] In dit geheel spelen Kings bediende Joao en de ambassadeleden Hazenberg en Rocha een kleine rol. Ook Count Platen speelt een geringe rol, maar wel een cruciale, aangezien hij het is die het levensverhaal van King en Pauline op losse schroeven zet. Maar over hem later meer.

Blijven over de Franse consul-generaal Grillet en Jules met zijn internationaal gekleurde gezelschap Walda en Inge. Grillet is degene die King in 1968 uitnodigt om samen naar Angor Vat te reizen en die er op die manier indirect voor verantwoordelijk is dat King na al die jaren weer met Pauline in contact treedt. King omschrijft Grillet als *een man die zo uit een boek kon zijn weggelopen.* Een man bovendien, die King, Pauline en zijn eigen zeer tijdelijke vriendin Marcelle meeneemt naar lokaties, die in de ondergaande zon zo schilderachtig zijn dat Hollywoods belichtingskunstenaars het niet beter hadden kunnen doen. Hij krijgt welhaast de allure van een filmregisseur, wanneer hij King en Pauline ‘een perfect geënsceneerde romance’ bezorgt tijdens hun uitstapje naar Angor Vat. De Amerikaanse passanten met hun ‘draagbare’ muziek lijken de toeschouwers bij de opnamen van die film. En vertonen Jules en zijn twee dames ook niet de trekken van bezoekers aan een studio? Walda en Inge op hun schoenen met hoge hakken en Jules met zijn T-shirt met het opschrift ‘Eerste Europese Meubelbeurs Mechelen’ bezitten alle kenmerken van toeristen die met hun schreeuwerige cassetterecorders een dagje op de filmset komen kijken. Voeg daarbij het diva-achtige karakter van Pauline en *Quissama* lijkt inderdaad niet beter aangeduid te kunnen worden dan als een ‘perfecte show van verzinsel en bordkarton’.[6] In deze ‘show’ worden de hoofdrollen gespeeld door de dubbelgangers Charles en King, de toeschouwers en hun begeleidende muziek, Count Platen en, natuurlijk, Pauline.

Het voorprogramma

Aan de roman gaat een motto vooraf van de schrijver/diplomaat (sic) Romain Gary: *Tu ne peux pas aimer une femme, un homme sans les avoir d'abord inventés.* Dit motto duikt bij lezing van de roman in je herinnering op, wanneer Enders' twijfels aan het werkelijkheidsgehalte van Kings verhalen ter sprake komen (de te perfecte foto van Pauline, de over-gedetailleerdeheid in Kings vertellingen). Eigenlijk bekruipen de lezer al eerder bepaalde vermoedens in deze richting: Er klopt iets niet.

De typering die King van Charles geeft, als hij op het vliegveld zit te wachten, is tekenend:

> Een man, mijn leeftijd, stond te oreren in hun midden. Zo te zien het bekende verweerde type van de tropenblanke dat in alle afgelegen negorijen voorkomt. Een beetje onuitstaanbaar, want op iedere vraag over lokale toestanden had dat slag kerels een antwoord en tegenspraak duldden zij niet. Zij hoorden bij het decor (sic!), vooral in voormalige koloniale gebieden. Op verre vliegveldjes stonden ze te wachten op de dingen die komen gingen. (p. 20)

Tekenend, omdat de beschrijving, in elk geval gedeeltelijk, van toepassing is op Charles zelf. Ook hij zit op een vliegveld te wachten op de dingen die komen gaan, ook hij is een verweerde tropenblanke die vooral in voormalige koloniale gebieden tot het decor behoort. Het wekt dan ook nauwelijks verbazing, dat King Charles uit zijn benarde positie redt en hem met zoveel omhaal uitnodigt bij hem te komen logeren, dat deze geen kans krijgt tegenwerpingen te maken. En vanaf dat moment komt er niemand meer bij King op bezoek. Zijn zaken die zeer vaag blijven, handelt hij af per telefoon. Charles en King zijn bijna continu alleen.

Bij binnenkomst in Kings woning wordt Charles een glas whisky aangeboden. Hem wordt niet eens gevraagd of hij het wel lust, King gaat er eenvoudigweg van uit, dat dat zo is, bijna alsóf hij het wist. Charles' blik valt op een portret in een zilveren lijst, het portret, dat zo'n cruciale rol zal spelen in de roman. Als Charles na een bad verkleed naar beneden komt, bemerkt hij dat ze beiden dezelfde shorts aan hebben. King zegt dan dat ze tweelingbroers zouden kunnen zijn. Deze vaststelling zet de lezer op het spoor dat er meer aan de hand is: Charles en King zijn dubbelgangers, twee versies van één en dezelfde persoon. King als alter-ego door Charles in het leven geroepen. Die indruk wordt versterkt doordat Charles na verzending van brieven aan zijn bedrijf en aan Vicky zich realiseert ‘de hele King Velderman niet genoemd te hebben’. En dat terwijl dezelfde King Velderman hem toch zeer behulpzaam is geweest bij het leggen van contacten voor zijn zakelijke transacties. Of is het toch die andere Charles Enders die zich overal binnenpraat? Hij is zelf immers ook altijd iemand met een ‘snelle babbel’ geweest:

> Waar was mijn geroemde gave om op charmante wijze mensen aan te pakken, die Ons Bedrijf konden helpen onze naaimachines, legbatterijen, sproeiapparatuur te verkopen? Met de jaren was die soepele benadering afgenomen, alleen het ongeduld groeide, het gevoel geen tijd meer te hebben voor koetjes en kalfjes. (p. 23)

In dezelfde geest is de overpeinzing van Charles, wanneer King telefonisch zit te ‘vrijen’ met de telefoniste om een verbinding met het buitenland te krijgen:

> Had ik toen, in Maracaibo, Soa Paulo, Porto Allegre, Montevideo, de telefoon niet op een briljante wijze bediend? Ja, King had gelijk, wij konden tweelingbroers zijn. (p. 46)

Opnieuw die verwijzing naar tweelingbroers, naar het overeenkomstige verleden, de identieke handelwijze in zaken. Later als ze over het zakenleven zitten te praten, merkt Charles op, dat King principes debiteert, ‘die ook altijd de zijne waren geweest’.

Intussen heeft King Charles dan al lang gewezen op de foto, waarop bij binnenkomst zijn blik gevallen was. Charles ziet iets vreemds aan de foto, maar hij weet niet precies wat:

> Inderdaad, heel mooi. Ik knikte goedkeurend. Toch was er iets eigenaardigs aan dat portret, maar dat zei ik niet. (....) Ja, een hele mooie vrouw, alles bij elkaar, maar de gestalte had iets onaantastbaars en onechts. Een plaatje, een mooi plaatje. (p. 30-31)

Even later zegt Charles ook wat hij denkt: de foto roept bij hem reminiscenties op aan de foto's van vooroorlogse filmsterren[7], die je ingesloten vond in pakjes sigaretten. Garbo, Colbert, Dietrich, maar ook Franse en Duitse, van wie hij de naam was vergeten. King reageert hierop zo geëmotioneerd - we weten dan nog niet waarom -, dat Charles bang is hem te hebben beledigd. Hij had hem alleen een compliment willen maken. Zoals later zal blijken, kan Charles geen scherpe opmerkingsgave ontzegd worden.

Er wordt verder niet meer over gesproken. King vervolgt zijn ‘relaas’ over Pauline. In 1964 leert hij haar kennen via een tennisvriend. Ze is dan secretaresse op het Franse consulaat. Na de eerste ontmoeting is King smoorverliefd, maar als hij na een korte vakantie terugkomt, blijkt Pauline overgeplaatst naar Nieuw Zeeland. Enkele maanden later trouwt hij met een hupse verpleegster uit Bloemendaal.

Op dit punt aangeland besluit Charles het hele verhaal van King op papier te zetten, uitvoerig en gedetailleerd. In een tweede brief aan zijn bedrijf rept hij wederom met geen woord over King. Hij is zo druk bezig met schrijven, dat hij zelfs amper meer aan zijn werk of aan Vicky denkt. Kings vertellingen beheersen zijn gedachten, al het andere wordt naar de achtergrond gedrongen. Hij betrapt zich erop, dat hij een zeer grote behoefte gevoelt om de rest van het verhaal over Pauline te horen. Maar als King eens een ander verhaal vertelt, gebruikt hij daarbij zoveel details, dat Charles zich voor het eerst afvraagt of al die mooie verhalen wel op waarheid berusten:

> Dat was toch te gek, dacht ik. Dit kòn hij toch niet allemaal weten. Hij zat gewoon spannende verhalen uit zijn duim te zuigen. (P. 60)

Ondanks zijn twijfels maant hij King snel verder te vertellen. Het verhaal over het bezoek aan de oude tempelstad Angor Vat volgt. De reis daarnaartoe wordt tot in de puntjes voorbereid, maar van de grote (culturele) plannen komt niets terecht, omdat Grillet voor zichzelf Marcelle en voor King Pauline meebrengt. De parallellie met Charles' zakenreis naar Angola en de voorbereidingen op de latere trip naar Quissama springen in het oog: ook twee

zorgvuldig voorbereide operaties met een onverwachte afloop.

Onverwacht ja, want de gebeurtenissen rondom Angor Vat nemen een positieve wending: het ontstaan van een romance tussen King en Pauline. Hierdoor krijgt de reis naar de tempelstad een sprookjesachtig karakter. Of is het een film? King wekt zelf wel die indruk:

> De ondergaande zon verfde de beroemde tempelfaçade zachtrood. Hollywoods belichtingskunstenaars hadden het niet beter kunnen doen, maar dat durfde King niet te zeggen. (p. 65)

Zoals geliefden in een romantische film betaamt, vrezen King en Pauline, dat hun geluk slechts van korte duur zal zijn, maar Grillet - het zou de naam van een Franse filmregisseur kunnen zijn - ensceneert een zo perfect plan voor een huwelijk, dat het wel een Hollywoodsprookje lijkt. Deze film kent ook een publiek. Gedurende de tijd dat het gezelschap in Angor Vat is, worden hun bewegingen gevolgd door Amerikaanse toeristen, die de plaats overstromen. Procul Harum's ‘A whiter shade of pale’ schalt continu uit hun tape-recorders.[8.] De tekst van het nummer vertelt het verhaal van *Quissama.* Ze verhaalt van een man en een vrouw in een bar met Latijnsamerikaanse muziek, die al meer hebben gedronken dan hun dorst rechtvaardigt. Op een gegeven moment is het voor de vrouw genoeg geweest. Er is geen bepaalde aanleiding, maar de waarheid is gewoon duidelijk: ze moet weg (*she said there is no reason, and the truth is plain to see*). De man blijft achter. Hij is onmachtig iets aan de gebeurtenissen te veranderen. Hij zoekt in de kaarten vertwijfeld naar de toekomst en kan haar maar niet uit zijn gedachten zetten (*I wandered through my playing cards and would not let her be*).

Terug naar *Quissama.* King en Pauline vormen het middelpunt van het vrolijke leven in Luanda. Pauline geeft voortdurend de meest fantastische feesten. Iedereen is vrolijker dan de situatie in Angola rechtvaardigt, want de hel is volledig losgebroken door de vrijheidsstrijd. Maar als het feestgedruis van de overwinning (der revolutionairen) nog maar amper is weggestorven, zegt Pauline dat ze weg moet. Er is geen echte aanleiding, ze moet gewoon weg. Zoals de Vestaalse maagden het eeuwig brandende vuur van Rome bewaken, zo is Pauline degene die Kings levensvuur bewaakt (*One of sixteen vestal virgins/Who are leaving for the coast*):

> ..maar nu moest ze weer even langs het strand van Bandol lopen en in een open rood autootje langs de corniche van Nice naar Menton lopen... (p. 120)

Als ze niet terugkomt, sterft hij. Later blijkt waarom ze niet terug kan komen: ze heeft nooit bestaan. *And her face, at first just ghostly, turned a whiter shade of pale*: Pauline, die volgens Charles op de foto altijd al iets onwezenlijks heeft gehad, vervaagt nu helemaal.

Nog meer muziek

Het romantische verhaal van King en Pauline begint tussen de olifanten:

> Adembenemende omhelzingen op het Terrasse des Eléphants, met ‘A whiter Shade of Pale’ ergens in de verte, de olifantsbeelden met bemoste ruggen en afgebrokkelde slurven... (p. 79)

zoals het verhaal ook zal eindigen tussen de olifanten. Maar hoe anders. Voordat dat echter zover is, moeten er eerst nog vele verhalen verteld worden. Als Pauline en King net getrouwd zijn, verliest King zijn baan. De toevallige aanwezigheid bij een auto-ongeluk bezorgt hem evenwel een veel betere baan bij een Amerikaans bedrijf. En ook dat verhaal vertelt King met zoveel details, die Charles' twijfels over de geloofwaardigheid ervan weer doen toenemen. Wat de aard van Kings nieuwe werk is, wordt niet precies duidelijk. In ieder geval maakt Pauline het grapje, ‘mon épicier va en Afrique’. Ook Charles komt er niet achter wat het exact is, waarin King handelt.

Een en ander belet King en Charles niet om zeer goede vrienden te worden. Er volgt een ietwat onbeholpen vriendschapsverklaring, waarin Charles wederom het dubbelgangerschap benadrukt:

> ‘King’, begon ik, ook met mijn houding niet goed raad wetend, ‘je hebt het over weken, maar we kennen elkaar toch al veel langer. Ik bedoel, jij en ik... het heeft niets te maken met dankbaarheid voor alles wat je voor me hebt gedaan, maar ik voel... (p. 94)

Vrijwel direct hierna nodigt King Charles uit om mee te gaan naar Quissama. Hij heeft weer de behoefte om met olifanten te gaan praten, een behoefte, die Pauline altijd feilloos aanvoelde. In Quissama zal er weinig kans zijn, dat Marcelles en Paulines de aandacht van flora en fauna zouden afleiden, zoals dat eerder in Angor Vat het geval was.

De tocht wordt buitengewoon zorgvuldig voorbereid en hoewel Charles beseft, dat het ‘een lullig uitstapje naar de dierentuin is’, wordt hij zozeer door Kings ernst aangestoken dat hij er de beslissende dag van de zakelijke transactie voor laat schieten. De avond voor het vertrek zegt King, dat hij eerst nog even met Pauline wil praten. Charles beseft dat dit dé gelegenheid is om te vragen waar zij dan wel is, maar hij vraagt niets.

Na een reis van zestig kilometer komt het gezelschap, bestaande uit King, Charles en Joao, in Quissama aan. Het is een reis onder de best denkbare omstandigheden geweest, maar King doet het voorkomen alsof ze een zeer zware tocht achter de rug hebben. Ze worden verwelkomd met de klanken van ‘Hotel California’. King doet net alsof hij het niet hoort, maar Charles noemt het toepasselijke welkomstmuziek. Evenals de tekst van ‘A whiter shade of pale’ laat de tekst van ‘Hotel California’ zich op de inhoud van de roman betrekken.[9] In het eerste couplet zien we een man in een warm land, die op zoek is naar een goed onder-

komen. In het tweede couplet wordt hij voorgesteld aan een vrouw. *Such a lonely face*, denkt hij (in het eerste refrein). Maar hij weet niet goed wat hij van haar moet denken: *this could be heaven and this could be hell.* De man wordt uitgenodigd voor een verblijf: hij is altijd welkom. Uit het derde couplet blijkt dat de vrouw op klasse en luxe gesteld is. Ze geeft veel feesten. Iedereen is aanwezig en zij is het middelpunt van de belangstelling. Toch is ze niet helemaal gelukkig met de situatie. In het vierde couplet is de toestand inmiddels al jaren gewijzigd. Maar de herinneringen blijven roepen en het is onmogelijk geen gehoor aan die roep te geven. In het tweede refrein staat: *bring your alibis.* Alibi's zijn nodig om je verhaal geloofwaardig te maken. Maar (vijfde couplet) als je verhaal van leugens aan elkaar hangt, raak je op een gegeven moment in die leugens verstrikt. Je moet ze wel volhouden. In het laatste couplet zien we dat de bezoeker wanhopig probeert aan de door hem zelf gecreëerde situatie te ontkomen. Maar dat is zinloos: je kunt wel vluchten, maar herinneringen gaan altijd en overal met je mee.

Leg hier het verhaal van King, Pauline en Charles naast en de parallellie is duidelijk. Naast ‘A whiter shade of pale’ vertelt ook ‘Hotel California’ het verhaal van *Quissama.*

De hoofdfilm

Lokatie: Quissama. Kings suggestie, gewekt door de minutieus voorbereide reis, dat ze op weg naar Quissama door onherbergzaam en levensgevaarlijk terrein moeten manoeuvreren in een zorgvuldig uitgebalanceerde jeep, wordt grondig verstoord bij aankomst in het wildpark. Anderen hebben de weg gewoon per luxe-wagen afgelegd. King negeert aanvankelijk de Amerikaanse muziek (*Hotel California*) en de luxe-wagen volkomen, totdat hij ontdekt wie de andere bezoekers zijn: een zekere Jules, een oude bekende van King, die zich met de dames Walda en Inge uitstekend vermaakt. *L'histoire se repète*: in Angor Vat liepen er steeds Amerikanen door het beeld heen met hun omineuze muziek, hier is het de Belgische Jules met een Duitse en een Zweedse. King lijkt door hun aanwezigheid overdonderd, maar herstelt zich razendsnel. Hij stemt er zelfs mee in het illustere drietal mee te nemen, als ze de volgende dag te voet op zoek gaan naar de olifanten. Hebben olifanten voor King een speciale betekenis dank zij zijn avonden op het Terrasse des Eléphants met Pauline, Walda en Inge willen gewoon eens een verzetje.

De aanwezigheid van die twee samen met Jules levert enige op zijn minst curieuze tafereeltjes op, waarbij wederom benadrukt wordt hoe *onwerkelijk* alles is:

> daar zaten onze Jules en zijn vriendinnen, overgoten door onwerkelijk maanlicht, romantisch te smikkelen uit een plastic zak... (p. 114)

Met op de achtergrond een dergelijk tafereeltje, dat te mooi lijkt om waar te kunnen zijn, gaat King verder met zijn verhaal over Pauline: 11 november 1975, burgeroorlog in Angola. Op hun terras ver boven de baai zitten King en Pauline met een aantal gasten naar de gebeurtenissen beneden hen te kijken. De bediende vult keurig op tijd de glazen bij, terwijl beneden radeloze mensen gillend over straat rennen. Een vorm

van entertainment, die de lezer tamelijk absurd voorkomt. Kings beschrijving van Pauline in dit stukje 'historie' lijkt weinig reëel:

> Zoals ze daar zat! Op een schilderij in de Tate Gallery, Londen had hij een vrouwenfiguur zo zien zitten, maar dat was dan ook een godin of nimf geweest, in elk geval een onaards wezen, gevloeid uit het penseel van een zekere Bonnefous. (p. 118)[10.]

Een nimf? Een godin? Een onaards wezen? Bestaat Pauline? Heeft ze ooit bestaan?
De gasten nemen afscheid met 'thanks for the show' (sic!) en na die bloederige nacht vertrekt Pauline naar Europa. Ook zij kiest feilloos de passende muzikale omlijsting, *every time we say goodby I cry a little.*[11.] King zingt, bijna bij wijze van slottune, hetzelfde liedje zacht voor zich heen. Walda beloont zijn zang direct met een applausje, alsof ook dit weer een studio-opname betreft.
Maar voor Charles is het verhaal nog niet afgelopen. Hij moét weten waar Pauline dan wel is. Zijn twijfel begint bovendien steeds grotere vormen aan te nemen:

> Maar sindsdien, wat gebeurde er sindsdien? Was Pauline nog teruggeweest? Kwam zij ooit terug - of had hij mij al die tijd knap belazerd door te doen alsof zij elk ogenblik zó de deur in Rua Damiao de Gois kon komen binnenstappen. (p. 122)

Maar ook nu vraagt hij niets. Als King even later vraagt aan Charles of hij hem wel gelooft, kan deze niets anders dan bevestigend antwoorden. Charles ziet weer de gelijkenis tussen King en zichzelf, maar nu ziet hij ook dat alles fout dreigt te gaan:

> We staarden elkaar aan, ik zag de radeloosheid in zijn ogen, hij moest iets in de mijne zien. Verdomd, als niet één van de miljarden Afrikaanse ratten zich meer vertoonde, moest het schip nu zinken en redding was onmogelijk in deze stinkende, rotte... hij had mij de ogen geopend, King Velderman! (p. 129)

Hij heeft gelijk, het gaat ook fout. Als het gehele gezelschap de volgende ochtend vroeg vertrekt, wordt al onmiddellijk duidelijk wat voor een absurde en ridicule onderneming het eigenlijk is. Al geeft de 'studioverlichting' aan het begin dan ook een goede sfeer en versterkt ze tegelijkertijd de kunstmatigheid van het geheel:

> Op een heuveltop, nog niet ver van het kamp, bleef hij stilstaan en wees Jules en de meisjes met een joyeus gebaar op de eerste voorzichtige, dunne strepen zonlicht aan de horizon. Alsof hij zelf de belichting van het decor verzorgd had (p. 129)
> Als Charles tegen King zegt dat de situatie hem aan Angor Vat doet denken, wordt King eerst kwaad. Daarna zegt hij Charles' levensverhaal te willen horen

'als we hieruit komen'. Charles vraagt zich af wat King met dat 'als' bedoelt. Kort daarna gaat King er ineens vandoor. Charles beseft dat dit dwaze avontuur met 'een stel figuranten die geen filmregisseur ooit bij elkaar had kunnen verzinnen' zonder King alleen maar slecht kan aflopen. Hij realiseert zich ook dat hij Kings plaatsvervanger is. Maar hij is niet alleen zijn plaatsvervanger, hij is zijn dubbelganger.
De figuur van de dubbelganger komt, zoals bekend mag worden verondersteld, in de literatuur veelvuldig en in vele hoedanigheden voor.[12.]
De ontmoeting met de dubbelganger vindt vaak plaats als het personage in existentiële twijfel verkeert en alleen of eenzaam is. Vaak bestaat er een hechte vriendschapsbetrekking tussen hem en zijn dubbelganger. De dood van één van beiden speelt dikwijls een zeer belangrijke rol. Het verschijnen van de dubbelganger is een symbool van de verbondenheid van het leven met de dood: de verknochtheid van het leven aan de dood enerzijds en de opstandigheid van het leven tegen de dood anderzijds. In *Quissama* komt Charles Enders inderdaad voor het eerst in contact met zijn dubbelganger als hij alleen is en twijfels kent aangaande de zin van zijn bestaan. Ze sluiten direct vriendschap en die vriendschap wordt ook al snel zeer hecht. Charles heeft het gevoel zeer moe te zijn, wat hem betreft hoeft het allemaal niet meer zo, doch aan de andere kant knaagt ook het gevoel dat al een groot gedeelte van de tijd om is: '.. alleen het ongeduld groeide, het gevoel geen tijd meer te hebben voor koetje en kalfjes.' (p. 23)
Maar de dood nadert met rasse schreden en het is de dubbelganger die de dood vindt. De stenen olifanten die op het Terrasse des Eléphants nog stille getuigen waren van het *begin* van het verhaal van King en Pauline zijn nu 'echte' olifanten geworden die een *einde* maken aan het leven van de dubbelganger en ook aan de verhalen die zijn leven hebben bepaald.
Net voor het fatale ogenblik denkt Charles:
.. maar ik kon ze toch jezus jezus niet laten merken dat ik innerlijk jankte King King kom terug King je bent mijn beste vriend als ze jou verscheuren wat gebeurt er dan met mij denk aan mij denk aan mij... (p. 141)

Even later is King vertrapt en temidden van alle ellende, voordat ze hem eindelijk dood verklaren, hoort Charles van Hazenberg dat het contract naar de Duitsers is gegaan. Nota bene met behulp van Platen. Maar het wordt nog erger. In het voorgaande hebben we er herhaaldelijk op gewezen dat er iets niet klopte. Bestaat Pauline wel? Bestaat King wel? Of bestaat het hele verhaal alleen maar in de overspannen verbeelding van de in een ver land door de tropenkolder getroffen en door eenzaamheid benevelde Charles Enders? Krijgen we daarom Charles' 'levensverhaal' niet te horen, het is immers al verteld? Alles lijkt in die richting te wijzen. Op de ambassade weten ze vrijwel niets van King. Charles is de enige die Hazenberg en Rocha op weg kan helpen. Pauline is in Marseille of Bandol niet te vinden. In Kings bureau liggen alleen relatiegeschenken, geen post, geen agenda met persoonlijke gegevens, zelfs geen paspoort. En dan is er ook nog deze opmerking van Hazenberg:

> ‘Dat zou dus mevrouw Velderman zijn’, zei hij. ‘Natuurlijk is dat mevrouw Velderman’, zei ik bits. ‘Curieus portret’, zei Hazenberg. (p. 154)

Count Platen moet uitkomst brengen, een oude dronken Duitser en Kings oudste vriend. Bloedverwant van de negentiende-eeuwse dichter August von Platen, die in zijn gedichten ‘het nooit te bereiken schoonheidsideaal nastreefde van smetteloze volmaaktheid van vorm en gestalte’.[13.] Hij - niet toevallig een met literatuur verbondene[14.] - is het, die de waarheid aan het licht brengt door de foto van Pauline uit de lijst te trekken en aan te tonen dat de dame op de foto niet Pauline is, maar Viviane Romance. Dat het een foto is uit de film *La Maison des Maltais* is evenmin toevallig. De film (uit 1938) handelt over een arme man die trouwt met een Franse protituée. Hij verkiest smokkel boven vast werk - wat King precies voor werk deed, is nooit duidelijk geworden -. De vrouw verlaat hem. Na jaren vindt hij haar terug bij een andere man in Parijs en probeert hij haar opnieuw voor zich te winnen. Het verhaal van King en Pauline in een iets andere setting. Nog aardiger is, dat Viviane Romance een pseudoniem is. Haar werkelijke naam luidt Pauline Ronacher Ortmannes.[15.] [16.]

Pauline die niet bestaat en toch bestaat. Volgens Platen is er wel ooit een mevrouw Velderman geweest. Een bijzonder mooie vrouw zelfs, maar ook een vrouw met arrogante filmsterallures. Toen ze plotseling vertrokken was, heeft Platen King een foto van een echte fimster cadeau gedaan. Wie was deze mevrouw Velderman? Was het de Bloemendaalse verpleegster? Dat lijkt ons onwaarschijnlijk, een hupse verpleegster is immers bepaald niet hetzelfde als een ongenaakbare droomfiguur. Of is er toch een Pauline geweest? King heeft met zijn verhalen rond die foto van die onwaarschijnlijk mooie vrouw zulk een duizelingwekkend spel met werkelijkheid en verbeelding gespeeld, dat Charles besluit alles snel en gedetailleerd op te schrijven, voor er iemand komt binnen stappen om hem te vertellen dat Pauline, King en hijzelf nooit hebben bestaan. Zó zullen ze toch bestaan, kunstmatig bestaan, *in litteris*, in *Quissama.*

Bougainville en Quissama: eender en toch anders

Hiervoor hebben we gewezen op Charles' visie op zijn zakelijke werkzaamheden. Vaak wordt in Springers werk de twijfel aan het nut van dergelijke activiteiten op ironische wijze uitgesproken. In *Bougainville* zitten Bo en de Zweedse diplomaat Ole zich te verkneukelen over de baggermachine die nét niet in Bo's hotelkamer belandt en over de tienduizenden Bengaalse mannen die neuriënd Ole's Zweedse condooms zullen gebruiken. Maar dat ironische ondertoontje bezit niet altijd dezelfde luchthartigheid. De toon wordt soms behoorlijk zwartgallig. Bo's uitspraken in *Bougainville* liegen er in dit opzicht niet om:

> Wat doe je hier, in deze uithoek van de wereld? En als je vannacht eens een acute blindedarmontsteking krijgt, pus stroomt uit je buikholte - is het dan allemaal de moeite waard geweest om te creperen hier in dit gat? (p. 71)[17.]

Bo krijgt wat dit betreft in Tommie Vaulant een bondgenoot. Ook deze kent steeds grotere twijfels bij het verrichten van zijn werkzaamheden. Maar evenals Bo laat hij daarvan niets merken:

> De Boss zal mij nakijken en denken, wat een uitstekende ambtenaar is die V.! Op al mijn vragen geeft hij meteen het goede antwoord. (p. 87)

In *Quissama* gaat de overeenkomst tussen de hoofdpersonen veel verder. King verwoordt hier de gevoelens die Charles ook altijd heeft gehad, zodanig, dat het hun dubbelgangerschap eens te meer accentueert:

> Inderdaad het gevoel dat King zo juist op geslaagde theatrale (!) wijze onder woorden had gebracht, overviel mij ook wel: een miljoen schoenen verkocht in Centraal-Amerika en is dat nu alles... (p. 123)[18.]

De onrust en het gevoel geen tijd meer te mogen verliezen met futiliteiten worden steeds sterker. Maar voor het eerst is er ook - zij het kort - een gevoel bij de ik-persoon dat er een oplossing is:

> Ik keek over de ballustrade van het betegelde terras dat warm was aan mijn blote voeten. Mijn stemming werd beter en beter, onder die hemel vol sterren. Verdomd, dit moest mijn leven zijn! Diep weggestopt in een onvindbare uithoek van de wereld, iedereen kon doodvallen, ik zorgde voor mezelf en Joao zou elke dag mijn lotusbroek prachtig opstrijken. (...) Alleen in deze omstandigheden, zei ik tegen mezelf, kon men een staat van volmaakte onverschilligheid tegenover alle grote en kleine problemen bereiken, op blote voeten in de tropennacht en plotseling, alles overheersend, de pittige geur van Joao's gebakken vis in de neus. Licht als een veertje voelde ik mij worden. Waar waren opeens alle zorgen gebleven, om het werk, het geld, de dood en de liefde en alle andere dingen die mij de laatste tijd steeds vaker naar de keel grepen. (p. 27)

Vluchten naar een dergelijk oord waar niemand je kan vinden, speelde al eerder een rol in Springers oeuvre. Max Flier doet het in ‘Happy Days’ (in *Zaken overzee*) in letterlijke zin. Tommie doet het in *Bougainville* door weg te dromen naar dat eiland. King doet het door naar Quissama te gaan om naar de olifanten te kijken als herinnering aan de eerste gesprekken met Pauline op het Terrasse des Eléphants.

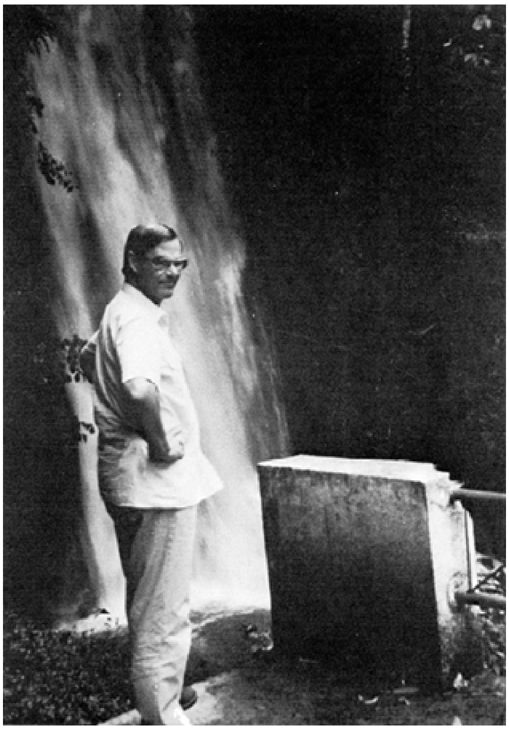
Bougainville en Quissama worden op die manier niet alleen rustige oorden om toevlucht te zoeken uit de rotzooi van alledag. Ze vervullen beide de functie van de Hof van Eden: een paradijselijk oord waar volkomen rust heerst en waar alles volmaakt is (‘Als hij (King) daar ronddwaalde, (...), dan werd hij van een bijna *religieus* gevoel vervuld’ (p. 95)). Voor Tommie en King blijkt het onbereikbaar, Bo en Charles bereiken hun bestemming in de literatuur, zij *schrijven.*

Sprekend over *Bougainville* en *Quissama* mogen wij de rol van de vrouw in Springers werk niet onvermeld laten. Haar aanwezigheid in eerder werk gaat vaak gepaard met overspel, soms ook met dood. In de vroege verhalen is de ik-persoon vaak toeschouwer bij een geval van overspel, bijvoorbeeld in ‘Bericht uit Hollandia’ uit de gelijknamige bundel. In *Tabee, New York* is het de hoofdpersoon zelf die overspel pleegt. In ‘Dwars door de Vogelkop’ (*Bericht uit Hollandia*) pleegt De Smedt zelfmoord na (vermeend?) overspel. In *De gladde paal van macht* wordt Wister Hazeltor erom vermoord.

In *Bougainville* pleegt Tommie Vaulant overspel, daaraan bestaat geen twijfel. De beschrijving van het zilveren jubileum in het Marriot Hotel in Amsterdam staat duidelijk in zijn dagboek. Alleen ligt het wat anders dan in vroeger werk. Voor De Smedt en Hazeltor is het overspel, voor zover het werkelijk plaatvindt, een avontuurtje. Het is geen vervulling van een liefde die altijd is blijven voortleven. Voor Tommie en Madeleen is het dat echter wel, vanaf hun jaren op het gymnasium in 's-Gravenhage. Maar Tommie ging naar Amerika en dacht Madeleen niet meer nodig te hebben. Hij trouwde met een fotomodel (!), werd Amerikaan en begon een succesvolle carrière bij de Verenigde Naties. Maar de knagende onrust bleef. Jarenlang vluchtte Tommie in zijn dromen naar Bougainville, symbool voor een perfect paradijselijk oord. Eindelijk na 25 jaar komt de vervulling. Na de dromen over een volmaakt paradijs is Madeleen de perfecte vrouw. Maar alles loopt mis. Tommie kan Madeleen niet meer bereiken, omdat hij niet weet dat ze een paar dagen is gaan na-genieten in Engeland. En Madeleen denkt dat Tommie nog steeds de arrogante big shot van tempo doeloe is. Korte tijd later is Tommie dood. Dromen over Bougainville zijn niet langer toereikend. Of Tommie zelfmoord heeft gepleegd, blijft onduidelijk. Waarschijnlijk is het wel. Wat is immers een paradijs zonder Eva?[19.]

Er is een duidelijke overeenkomst met *Quissama*, al is hier geen sprake van overspel in de strikte zin van het woord. In zeker opzicht natuurlijk wèl, want Charles kiest voor King, maar vooral voor Pauline. Zijn echtgenote Vicky is na de eerste paar bladzijden volledig uit het gezicht verdwenen. Voor King geldt het uiteraard niet. Na de eerste korte ontmoeting met Pauline gaat hij een paar weken op vakantie. Meer dan ‘bonjour’ heeft ze nog niet gezegd, maar het is voor King genoeg om te weten dat ze voor hem dé vrouw is. Bij terugkomst blijkt zij echter vertrokken te zijn, overgeplaatst naar een andere ambassade. Iets wat King maar moeilijk kan verwerken. Wanneer ze elkaar jaren later in Angor Vat terug zien, beseft King, dat dit niet zonder gevolgen kan blijven:

> Nee, hij was bezig met de verpletterende zekerheid te verwerken, dat hij op die Pauline (...) stompzinnig,



F. Springer, Sao Tomé, 1981

> reddeloos, afschuwelijk verliefd was, ja, nog erger, altijd verliefd was geweest (p. 68)

Het komt snel tot een huwelijk. Maar Pauline vertrekt. Kings perfecte wereld valt in duigen. In Quissama - met Pauline een aards paradijs, zonder haar een betekenisloos toeristencentrum - vindt hij zijn einde. Zoekt King zijn einde bewust of waant hij zich tussen de olifanten volkomen veilig? Opnieuw mag de lezer de vraag beantwoorden of er wel of niet sprake is van zelfmoord.

Nogal eens is erop gewezen - ook door Springer zelf -, dat er in zijn werk personages voorkomen, die door hun zelfoverschatting in de grootste problemen geraken of zelfs de dood vinden. Het zijn opscheppers, poeha-figuren, die hoger willen vliegen dan ze eigenlijk kunnen en dan ook hun vleugels verbranden. In het werk tot en met *Zaken overzee* komen ze regelmatig voor. *Bougainville* brengt een interessante verandering. Tommie Vaulant lijkt aanvankelijk in alle opzichten zo'n poeha-figuur, de snelle, ietwat gladde carrière-maker, die bij iedereen in trek is en zich verzekerd weet van de liefde van het mooiste meisje uit de klas.

Tommie, op de hoogte van Bo's literaire activiteiten, is wel eens bang, dat Bo hem ziet als één van die figuren, die hij in zijn ‘boekjes’ zo graag onderuit laat gaan. Hij denkt dat niet ten onrechte. Weliswaar ontkent Bo dit tegenover Tommie, maar later tegenover Madeleen geeft hij het toch min of meer toe. Alleen beseft hij dan pas Tommie steeds verkeerd beoordeeld te hebben. Dan pas ziet hij in hoezeer ze aan elkaar verwant zijn. Beiden worden verscheurd door niet bereikte en ook in de toekomst niet te bereiken (jeugd)idealen en door twijfels aan de zin van alles. In zijn dagboeken heeft Tommie opgeschreven wat Bo altijd bij zichzelf wegrelativeerde.

In veel opzichten lijken Bo en Tommie dus op elkaar. Daarom is het ook niet verwonderlijk dat Bo zich aan het einde van het boek in bijna dezelfde situatie bevindt als Tommie kort voor zijn dood: dromend over Bougainville, dromend van het onbereikbare. De poeha-figuur van weleer begint een dubbelganger te worden.

Het verhaal ‘Een glimlach in september’, in 1983 verschenen in *De Tweede Ronde*, is wat dat betreft een interessante tussenfase en een voorstudie(?) op *Quissama.* Geen vriend deze keer, geen reëel persoon, maar een spookbeeld:

> Het moest Willem zijn, wie anders! Of was het een toevallig, waanzinnig, onmogelijk natuurverschijnsel dat ik hier voorgetoverd kreeg? Een onverklaarbaar spel van spiegels? Alle wetten van de logica werden hier op die lullige koffieberg aan het einde van de wereld gebroken! Ik durfde werkelijk de kamer niet in te lopen. Ik wist dat er iets verschrikkelijks zou gebeuren als ik de kamer in liep. Opeens kwam het er toch schor en angstig uit: ‘Que queres? What do you want?’ Langzaam tilde hij zijn hoofd op. Hij keek in de spiegels en glimlachte. Ik was het zelf (p. 34)

De dubbelganger als spookbeeld, met ook hier al, direct na de confrontatie, een verwijzing naar de dood:

> Een tor schoot mijn gehoorgang in en gierde als een dolgedraaide machine in mijn hoofd tot ik hem eruit gepeuterd had. Zo komt het einde, dacht ik,

> op een mistige bergtop, achterna gezeten door je eigen spook, een wanhopige tor in het oor. Een belachelijke dood, maar je krijgt wat je verdient. (p. 35)

De dubbelganger is hier een abstractum, geen concreet personage. Maar wie zegt eigenlijk dat de dubbelganger in *Quissama* wel een concreet persoon is? Zegt Charles immers niet zelf aan het einde van de roman, dat hij alles zo nauwkeurig mogelijk moet opschrijven, voordat er iemand binnenkomt om hem te vertellen dat Pauline, King en hijzelf nooit hebben bestaan?

Quissama, een schoolvoorbeeld van 'raffinement, verfijnde ironie en ambachtelijke kwaliteiten', om met Van Deels terecht aan Springer toegekende kwalificatie[20.] te besluiten.

Bibliografie

Harry Bekkering, Namen, namen, meer dan namen. De literaire sprongen van F. Springer. In: Literatuur, jrg. 1 (1984), nr. 3, p. 156-165.

E.A.D.E. Carp, *De dubbelganger.* Beschouwingen over dood en leven, Amsterdam 1964.

Tom van Deel, Allemaal gelogen. In: *Jan Campertprijzen 1982*, 's-Gravenhage 1982, p. 69-74.

Idem, De verontachtzaamden. Een bijdrage aan de canonvorming. In: *Het literair klimaat 1970-1985* onder redactie van Tom van Deel, Nicolaas Matsier en Cyrille Offermans, Amsterdam 1986, p. 89-97.

F. Springer, Een glimlach in september. In: De Tweede Ronde, jrg. 4 (1983), nr. 1, p. 27-37.

Idem, Schrijvers zijn leugenaars. In: Ars Aequi (themanummer over literatuur en recht), jrg. 33 (1984), nr. 12, p. 730-731.

Hans Warren, De grote King. Nieuw werk van F. Springer. In: Provinciale Zeeuwse Courant 21-12-1985.

Ad Zuiderent, F. Springers 'Bougainville': een verhaal vol verrassingen. In: Vrij Nederland (boekenbijlage) 21-12-1985.

Idem, Quissama: een perfecte show van verzinsel en bordkarton. In: De Tijd 29-11-1985.

Eindnoten:

1. Zuiderent 1981.
2. Ook Zuiderent is na *Bougainville* en *Quissama* geheel 'om' blijkens zijn aanvulling in het *Kritisch Literatuur Lexicon* (augustus 1986): 'Deze schrijfobsessie lijken beide personages (i.e. Bo en Charles Enders) gemeen te hebben met hun geestelijke vader. Springer heeft die obsessie lang verborgen weten te houden achter een scherm van distantie dat bij allerlei mindere goden in de jaren zeventig tot een verplicht ironisch toontje werd.'.
3. Van Deel 1982, p. 72.
4. De pagina-aanduiding verwijst naar *Quissama*, Amsterdam 1985.
5. En ín het verhaal van King en Pauline zijn dan weer andere verhalen opgenomen zoals dat over de drieste piloot Eduardo da Silva Pinto, de Saint-Exupéry van Angola, en zijn wonderschone passagier Donna Monica de Freitas. Een 'ander' verhaal, maar toch ook weer hetzelfde verhaal: Evenals King vindt Eduardo de dood in de jungle. Charles' reactie op deze geschiedenis is in feite identiek aan die op Kings 'hoofdverhaal': '"Een prachtige story, King", zei ik met een ongemakkelijk lachje. "Je bent een groot verteller, je hebt een rijke fantasie. Ik had je bijna geloofd."' Maar ook hier volhardt King: 'Hij keek mij aan, ernstig, een beetje verbaasd. "Maar...maar precies zó moet het gebeurd zijn, Charles. Nee, ik weet zeker dat het zo gebeurd is als ik het je vertelde."' (p. 60)
6. De titel van Ad Zuiderents recensie in De Tijd (1985).
7. In een briefwisseling naar aanleiding van Bekkering 1984 geeft Springer aan, op welke wijze hij acteurs en films in zijn werk 'gebruikt': 'Verwijzingen naar films en acteurs zijn bij mij veel meer dan couleur locale. Ik ben een filmminnaar, hoe ouder ze zijn hoe beter, maar ik benut bepaalde spelers en films alleen als ze iets essentieels toevoegen aan mijn verhaal.' Ook in *Quissama* is dit het geval zoals we hopen aan te tonen.

8. De tekst van de song luidt als volgt:

We skipped the light fandango
And turned cartwheels 'cross the floor
I was feeling kind of seasick
But the crowd called out for more
The room was humming harder
As the ceiling flew away
When we called out for another drink
The waiter brought a tray

And so it was that later
As the miller told his tale
That her face at first just ghostly
Turned a whiter shade of pale
She said there is no reason
And the truth is plain to see
But I wandered tro' my playing cards
And would not let her be
One of sixteen vestal virgins
Who are leaving for the coast
And although my eyes were open
They might just have well been closed

And so it was that later
As the miller told his tale
That her face at first just ghostly
Turned a whiter shade of pale

Met dit nummer scoorde Procul Harum haar eerste en grootste hit. Het bereikte in de zomer van 1967 alle hitlijsten van de wereld.

9. *On a dark desert highway, cool wind in my hair*
Warm smell of colitas rising up through the air
Up ahead in the distance, I saw a shimmering light
My head grew heavy and my sight grew dim
I had to stop for the night

There she stood in the doorway;
I heard the mission bell
And I was thinking to myself,
'This could be heaven or this could be hell'
Then she lit up a candle and she showed me the way
There were voices down the corridor,
I thought I heard them say...
Welcome to the Hotel California
Such a lovely place (such a lovely face)
Plenty of room at the Hotel California
Any time of year you can find it there

Her mind is Tiffany-twisted, she got the Mercedes-bends
She got a lot of pretty, pretty boys, that she calls friends
How they dance in the courtyard, sweet summer sweat,
Some dance to remember, some dance to forget

So I called up the Captain,
'Please bring me my wine'
He said, 'We haven't had that spirit
here since nineteen sixty nine'
And still those voices are calling from far away
Wake you up in the middle of the night

Just to hear them say...

Welcome to the Hotel California
Such a lovely place (such a lovely face)
They livin' it up at the Hotel California
What a nice surprise, bring your alibis

Mirrors on the ceiling,
The pink champagne on ice
And she said 'We are all just prisoners here,
of our own device'

And in the master's chambers,
they gathered for the feast
They stab it with their steely knives,
But they just can't kill the beast

Last thing I remember, I was
Running for the door
I had to find the passage back
To the place I was before
'Relax', said the nightman
'We are programmed to receive
You can check out any time you like,
but you can never leave.'

In tegenstelling tot Procul Harum draaien de Eagles al jaren mee aan de top, als ze in 1975 met *Hotel California* hun grootste succes bereiken.

10. In geen enkel naslagwerk hebben we iets over deze kunstenaar kunnen ontdekken. Mogelijk bestaat hij evenmin als Pauline. Een indicatie voor de non-existentie van deze schilder valt wellicht af te leiden uit Kings verontschuldiging voor zijn gebrekkige culturele kennis: 'Ik ben geen museumganger, maar die keer in Londen voelde ik me eenzaam en regende het.' (p.118)
11. Eén van de talloze deuntjes van Cole Porter, die ook verantwoordelijk is voor evergreens als *Begin the beguine, Night and day* en *Don't fence me in.*
12. *Carp 1964 wijdt een hoofdstuk aan de dubbelganger in de literatuur. De verschillende functies van de dubbelganger bespreekt hij aan de hand van Huis Clos* (Sartre), *De dubbelganger* (Dostojevski) en het Gilgamesj-epos.
13. Er kan nog een reden zijn, waarom Springer juist voor deze literatuur koos. Zoals King in zekere zin partij koos voor de Angolese vrijheidsstrijders, zo sympathiseerde Von Platen in zijn *Polenlieder* (1839) met de vrijheidsstrijd van de onderdrukte Polen.
De literatuur speelt in deze roman overigens een geringe rol ('"Hou op, Hazenberg", riep ik, "literatuur, wat moet ik met literatuur"' (p. 155). Er is geen sprake van het intertextuele spel, dat in *Bougainville* gespeeld werd (cf. Bekkering 1984). Hoogstens op nogal impliciete wijze. Hans Warren (1985) wijst op de relaties met Scott Fitzgerald's *The great Gatsby*- inderdaad een geliefd auteur van Springer -en beschouwt *Quissama* als een variatie daarop: 'De grote King is een evenknie van de grote Gatsby. Zo'n legendarische figuur als Gatsby in New York was, is King in Angola. Ze zijn uit hetzelfde hout gesneden, beiden heel welgesteld en beiden bezeten door een allesverterende liefde. De indirecte wijze waarop het levensverhaal van Gatsby - via verteller Nick Carraway - wordt belicht stemt overeen met wat er in *Quissama* gebeurt. De belevenissen met Gatsby zijn voor die Carraway een soort opvoeding, evenals de belevenissen van Enders met King. De opvallendste parallel is natuurlijk dat de grote Gatsby en de grote King als de maskers af moeten zulke zielige mensen zijn die beiden op treurige wijze aan hun eind komen en allebei in een waan hebben geleefd.'
14. Platen brengt dan wel de waarheid aan het licht, maar of het de waarheid is, die Springer verkiest, blijft de vraag. Cf. wat hij schrijft in het juristenblad Ars Aequi ('Schrijvers zijn leugenaars'): 'Goede schrijvers zijn goede leugenaars. En tóch spreken zij de waarheid.' (p. 731)
15. Deze actrice werd in 1919 geboren in Robais. Ze werd fotomodel en ook danseres in de Moulin Rouge. Via bijrolletjes kwam ze terecht in de filmwereld. De door King gekoesterde foto hebben we helaas niet kunnen achterhalen.

16. Tom van Deel schrijft in zijn eerder aangehaalde essay dat de waarschuwing dat alle personen en gebeurtenissen ontsproten zijn aan de verbeelding van de schrijver in *Bougainville* is geïntegreerd in de tekst van de roman. In *Quissama* is dat zo mogelijk nog sterker het geval, hier is de waarschuwing gevat in de slotzin van de roman. Het 'relaas' wordt gaandeweg een 'verhaal', de 'leugen' wordt steeds groter.
17. De pagina-aanduiding verwijst naar *Bougainville*, Amsterdam 1981.
18. Nog fraaier worden deze gevoelens van twijfel geuit in Kings opsomming van zijn zakelijke activiteiten, vooral het laatste zinnetje spreekt in het licht van de gehele roman boekdelen: 'In deze wereld heb ik alles verkocht aan iedereen. Spiegels en kralen, buitenboordmotoren, limonade, tabak, petroleum, koffie, dekens aan Maleiers en Chinezen, makreel in blik aan Papoea's in Nieuw-Guinea, rijbewijzen aan doven en blinden in Madras, melk, melk, zeeën melk op drie continenten... je gelooft me toch, Charlie?' (p. 123)
19. Een indicatie voor een 'suicidale interpretatie' levert een handschriftfragment van het begin van *Bougainville* (aanwezig in het Letterkundig Museum te 's-Gravenhage). Daarin staat: 'Helemaal niemand zal zich de paar kleine berichtjes herinneren, waarin gemeld werd dat een van de ambtenaren die met de Secretaris-Generaal uit New York waren meegekomen, bij de inspectie van de VN-voedseltransporten in de haven van Chittagong door een ongelukkige misstap tussen kade en rijstschip zijn nek had gebroken.' Door het decor en de omstandigheden van Tommie's dood nogal ingrijpend te veranderen, heeft de schrijver de koers van het verhaal opvallend gewijzigd en de vraag opgeworpen of Tommie mogelijk zelfmoord heeft gepleegd.
20. Van Deel 1985, p. 95.

H. Neervoort
Een koffer boeken: Springers huiswerk

Een roman die als motto heeft

> Tu ne peux pas aimer une femme, un homme, sans les avoir d'abord inventés.

en eindigt met

> Ik schreef. Steeds sneller schreef ik, want alles moest worden vastgelegd voordat er iemand binnenkwam om te beweren dat Pauline, King Velderman en ik zelf nooit hadden bestaan.

kan nergens anders over gaan dan over het schrijven. En daar gaat *Quissama* dan ook over. Dat Hans Warren in de Provinciale Zeeuwse Courant finaal over deze zin heen heeft gelezen en bijgevolg weinig van het boek begrepen heeft, is vreemd, want als hij *Bougainville* gelezen had (en aangenomen mag worden, dat hij dat heeft getuige de laatste zin van zijn bespreking '..., maar helaas bereikt hij (...) het kwaliteitspeil van vorig werk van eigen hand niet.'), had hij moeten zijn gewaarschuwd.

Bougainville immers markeert een (voorlopig) keerpunt in het werk van F. Springer. Dat de vaste ingrediënten van *Bericht uit Hollandia*, *Tabee, New York* en *Zaken overzee*, de diplomatieke dienst, het binnenlands bestuur in Nieuw Guinea, de jeugd in Nederlands Indië, het patsertype en het ontheemd in deze wereld staan, ook in *Bougainville* aanwezig zijn, kan niet verhullen, dat er een belangrijk thema bijgekomen is: het schrijverschap.

Deze thematiek manifesteert zich in de roman op drie niveaus: de status van de hoofdpersoon, uitspraken van de romanfiguren en het literaire citaat.

Op het laatste aspect wil ik in dit artikel nader ingaan, op de eerste twee slechts in zoverre als nodig is om een kader te schetsen waarbinnen de literaire verwijzingen gesitueerd kunnen worden.

In *Bougainville* kiest Springer voor het eerst een ik-persoon die niet alleen maar verteller is van de gebeurtenissen, maar die ook de schrijver is van het verhaal dat de lezer aan het lezen is. Die schrijvende ik-figuur krijgt zelfs een verleden als auteur: op p. 50/51 wordt Bo, de ik-figuur, door Tommie gepresenteerd als schrijver

> Ze (= Tommie en zijn vrouw) liepen een eindje met ons mee langs Lexington Avenue, naar ons hotel. Toen ze in een taxi stapten riep hij uit het raampje: 'Wat ik je nog zeggen wou, die laatste verhalenbundel van je is verdomd goed gelukt!' Zwaaien en weg.

van een verhalenbundel die Tommie blijkens een aantekening in het kasboek van opa van Bo cadeau had gekregen. Op de bladzijde ervoor (p. 73) heeft Tommie Bo gekarakteriseerd als de schrijver van 'gladde verhaaltjes'. Dat schrijversverleden wordt nog benadrukt door Madeleen, die op p. 125 zegt:

> ‘Ik heb de meeste van je verhalen gelezen,’ zei ze, ‘zo kon ik je een beetje volgen natuurlijk.’

hiermee het autobiografische karakter van dat schrijversverleden accentuerend. Dat autobiografische wordt onmiddellijk ontkend door Bo met de woorden ‘Allemaal gelogen’, wat Springer zelf nog eens dunnetjes overdoet in een interview met Corine Spoor in De Tijd van 19 februari 1982: de schrijver is een leugenaar, het verhaal is de waarheid.

Bo wordt echter ook gepresenteerd als de schrijver van het verhaal dat de lezer in handen heeft. Ook hier is het Madeleen:

> Ben je met een nieuw boek bezig? (p. 125)

Bo ontwijkt een direct antwoord, waar hij onmiddellijk spijt van heeft:

> Zij, juist zij zou kunnen begrijpen hoe verdomd moeilijk het was om het eiland Bougainville op papier te krijgen. (p. 125)

En op de slotpagina geeft zij als het ware toestemming ook het laatste deel van het drama Tommie in het boek op te nemen:

Ik weet zeker dat je van onze reünie vanavond een heel mooi verhaal zult maken. (p. 128)

Dat dat ‘onze’ niet slaat op de overgeblevenen van de oude klas, maar alleen op Madeleen en Bo zal wel duidelijk zijn na de ontluisterende beschrijving van die reünie. Daarmee betrekt Madeleen zichzelf voor de tweede keer in het verhaal. Haar Marriott-ervaring met Tommie had ze al onder het eten aan Bo meegedeeld. *Bougainville* is dus een poging van Bo Bougainville, het heimwee, op papier te krijgen, vorm te geven. Zo bezien is *Bougainville* vergelijkbaar met een schilderij van het echtpaar Arnolfini door Jan van Eijck. Tussen het echtpaar is in een convexspiegel de schilder te zien. De schilder als subject en object, als

afbeelder en afgebeelde tijdens het afbeelden tegelijkertijd, Het maken van kunst als onderwerp van de kunst. In *Bougainville* is de (moeizame) poging te zien van het vastleggen van Bougainville. Het schrijverschap als object van het schrijven. Geheel nieuw is dit niet in de Nederlandse literatuur. Multatuli, E. du Perron, H. Mulisch, W.F. Hermans, C. Nooteboom en Leon de Winter gingen Springer voor.

In *Het stenen bruidsbed* verwijst Mulisch voor wat betreft het geweld naar zichzelf (Harry) en naar het schrijverschap (kaartenlistige) op p. 109/110. Het is slechts een zijdelingse verwijzing. In *De verteller* staat het schrijverschap veel centraler. Dat is ook het geval in *Een lied van schijn en wezen* (1981) en *In Nederland* (1984) van Cees Nooteboom. Met name de laatste roman is interessant in verband met *Bougainville.* Het sprookje dat de schrijver Alfonso Tiburón de Mendoza, de hoofdpersoon in *In Nederland*, schrijft lijkt sprekend op *De sneeuwkoningin* van Hans Chr. Andersen: het literaire citaat als structurerend element in de roman.

Op vergelijkbare wijze stelt Springer in *Bougainville* zijn visie op de literatuur aan de orde; de literatuur is in *Bougainville* zeer nadrukkelijk aanwezig. Niet alleen door de uitspraken van de romanfiguren (Bo stelt dat literatuur liegen is en Tommie schrijft dat literatuur relativeren is), maar vooral door de grote hoeveelheid verwijzingen naar schrijvers en boeken: vierendertig in getal. Op iedere vier bladzijden één. In het licht van het voorafgaande kan dit geen toeval zijn. De literatuur (evenals de filosofie, de muziek, de film en het toneel) heeft een functie in *Bougainville.*

Op de band tussen Springer en F. Scott Fitzgerald en Multatuli is al eerder gewezen in besprekingen en interviews. In *Bougainville* verklaart Springer zich in het openbaar schatplichtig aan die twee. Op enkele van de vierendertig verwijzingen zal ik hierna ingaan.

Dat Ina van Dam in het verhaal door de klasgenoten Ina Damman wordt genoemd, kan nog als een puberaal, gymnasiaal grapje worden afgedaan, maar in het licht van wat volgt krijgt dat grapje toch een extra betekenis.

Multatuli speelt een belangrijke rol in het verhaal. Chronologisch gezien begint het verhaal bij hem, in zijn tijd. Wat in het begin alleen maar een van de andere opschepperige verhalen (ik heb Dek nog gekend, ik ben met Mata Hari te kooi geweest) lijkt, krijgt toch een ander karakter tegen de achtergrond van de beide andere verhaaldraden (die van Bo en die van Tommie). Opa wordt in Indië de voortzetter van wat Multatuli bezielde: de verheffing van de inlander. Bo en Tommie, die in hun jeugd opa begluurden, treden op hun beurt in de voetsporen van opa: beiden hebben bemoeienis met de problematiek van de ontwikkelingshulp. Bo als diplomaat in de zeer jonge staat Bangladesh. Men denke daarbij aan de scène met de baggermolen en het geld dat hij in het vooruitzicht mag stellen. Tommie maakt zich nuttig bij de VN. Hij komt in Bangladesh de voedseltransporten controleren tijdens welke missie hij de dood vindt.

Bo, Tommie en opa vertonen nog een punt van overeenkomst met Multatuli. Alle drie schrijven ze, waarbij Bo en opa Multatuli het dichtst benaderen. Bo schrijft over de erbarmelijke toestanden (op een heel afstandelijke manier, dat wel, maar toch...) in Bangladesh. Hij is het ook, als schrijver van het verhaal, die verband legt tussen Multatuli, opa en zichzelf. Opa schrijft opstandige stukjes in de krant over de verheffing van de inlander en het machtsmisbruik van de Hollanders. Opa raakt door

dat geschrijf geïsoleerd in de Hollandse gemeenschap in Indië. In één opzicht overtreft opa Multatuli zelfs. Als hij gevangen wordt weggeleid door de Japanners, wenen de inlandse bedienden.

F. Springer, Sao Tomé, 1981

Ook de voorliefde voor schuilnamen delen beiden met Multatuli. Opa schrijft onder het wat protserige pseudoniem Coeur de Lion. Bij Bo ligt dat wat geheimzinniger. Bo is niet zijn echte naam:

> 'Excuus Bo, excuus.' Sinds die dag noemde hij mij altijd 'Bo'. (p. 24)

De naam Bo is kennelijk voor intimi gereserveerd:

> 'Zal ik je even thuisbrengen?' 'Graag, Bo,' zei ze (= Madeleen, HN). Ook zij noemde mij Bo. (p. 44)

De enige andere die Bo bij de naam noemt, is Félice Buurmans. Op het afscheidsfeest na het eindexamen kust Féli-

ce Bo in een donkere gangkast en fluistert ‘Adieu Daniel’ in Bo's oor. De vraag is maar of dit zijn werkelijke naam is, want op p. 40 had Félice op een keer met omfloerste stem tegen Bo gezegd, dat hij op Daniel Gélin uit *Une histoire d'amour* leek, wat de oplossing van de onafgemaakte zin in het gesprek tussen Tommie, Bettina, de arts van het Rode Kruis, en Bo is op p. 8.

Een perfecte maskerade. De hoofdpersoon is er, maar niet echt. Tommie en Madeleen, de twee die hem het meest na staan, noemen hem Bo, ze kennen hem niet echt. Wat er in hem omgaat, ontgaat hen. Félice Buurmans, de toneelspelster, degene die zich van professie anders voordoet dan ze is (en dat in het dagelijks leven niet kan laten), geeft Bo de naam van een ander, op wie hij (uiterlijk) lijkt, die op zijn beurt een acteur is.

Bougainville heeft de grillige structuur met de *Max Havelaar* gemeen. In beide romans wordt het centrum gevormd door papieren die van een ander afkomstig zijn dan degene die de papieren redigeert. In de *Max Havelaar* is dat het pak van Sjaalman, een bonte verzameling stukken geschreven door Max Havelaar. Ook *Bougainville* heeft zijn pak van Sjaalman, dat van Tommie en van opa, dat in handen komt van Bo: de kasboekjes van Tak Tong Hie.

> Bij dit *pakje* (cursiveringen van mij, HN) waarop vermeld ‘old papers’ vond ik (= Sonny Vaulant, HN) een aantekening dat het, als hem ooit iets mocht overkomen, jou gezonden moest worden.
> (...)
> In mijn kantoor... opende ik het *pakket* en vond twee ouderwetse kasboeken... Op het etiket: ‘Boekhandel TAK TONG HIE, Soerabaja’. Op het schutblad in lichtbruin verkleurde, maar nog scherpe hanepoten: ‘*Diverse herinneringen* van Joh. de Leeuw Hzn.’ (p. 51)

Het pak heeft voor Bo nog een verrassing in petto. Na de diverse herinneringen van opa heeft Tommie de zijne opgetekend, sommige van een titel voorzien, titels die al even misleidend zijn als sommige in de *Max Havelaar.* Bo wordt via Sonny door Tommie in de rol van Stern gedrongen, de bewerker van het pak van Sjaalman, hoewel Tommie in Bo ook iets van Droogstoppel ziet:

> mijn luitenant... misschien zou je hem 't beste ‘de secretaris’ noemen. (...) Zo'n nuttige figuur, die aan alles denkt, die alles nauwkeurig registreert. (p. 74)

En dat schrijft een secretaris van de Secretaris-Generaal van de VN. Tommie ziet ook Stern in hem:

> Zijn weinige brieven, door de jaren heen, geven tussen de regels meer te lezen dan erop, ... Zelfs voelde ik soms... dat hij de ideale reisgenoot naar Bougainville Alice Springs, Cox's Bazaar zou kunnen zijn. (p. 74/75)

En net als het koppel Droogstoppel/Stern maakt Bo uit de aantekeningen van Tommie slechts een keuze.

> Tommie schreef niet zo netjes als zijn grootvader, het leek of hij steeds grote haast had. Soms titels boven hoofdstukjes. 'Beschrijving van een conferentie in Wenen', 'Beschrijving van een zilveren jubileum'. (p. 52/53)

Van dat zilveren jubileum (Tommie moet dan wel vanaf de tweede klas gymnasium hebben gerekend en niet vanaf het eindexamen, want dat was in 1952) van 24 uur kiest Bo alleen de ouverture, omdat de rest pure pornografie bleek te zijn, niet slecht geschreven, maar geen literatuur.

De kasboeken van Tak Tong Hie zijn voor Bo synoniem aan Bougainville, dat voor Bo echter een andere betekenis heeft dan voor Tommie, hoewel bij beiden Bougainville het symbool is voor het heimwee, een omgekeerd heimwee: verlangen naar iets wat je niet hebt, een plaats waar je nog nooit geweest bent. Een substituut voor het leven dat niet is wat het zou moeten zijn. Tommies vlucht is de droom. Tommie is een escapist.

Dat is Bo ook, maar hij vlucht in de literatuur. En zo komen literatuur en platte werkelijkheid in één groots verband bijeen in de kasboeken van Tak Tong Hie. Dat is ook de verklaring voor het Tak Tong Hie in die intieme slotscène. Bo is met zijn boek bezig waarin Bougainville vormgegeven wordt. *Bougainville* ís het heimwee.

Een belangrijke passage in verband met het hier besproken onderwerp is de volgende:

> The saddest story - al jaren wil ik meer weten van die veelschrijver, Ford Madox Ford. Oprichter van tijdschriften, slechte gedichten, essays, verhalen, dikke, onleesbare romans en dan THE GOOD SOLDIER. En nu, na Marriott, moet ik de Saddest Story overtreffen, direct na deze conferentie in Wenen begin ik. De eerste regel is er al, nu, op dit moment, in het vliegtuig, boven Frankfurt, gekrabbeld op de rand van Conference Document B/IV/307/industrial development in the Second Decade: 'Zij was zo ontzettend blond dat het mij sprakeloos maakte.' Ach nee, zo opende Kleist niet, zo begint GATSBY niet. Alles wat ik zou willen zeggen wordt geblokkeerd door haar. Mijn vriend Bo, schrijver van (gladde) verhaaltjes en minnaar van treffende openingszinnen, zou zich rótlachen als hij las 'zij was zo ontzéttend etcetera'. (Bovendien was zij niet blond). Afstand nemen, relativeren, jezelf bijna weg relativeren, dat is de enige manier om er iets van te maken, op papier en ook elders. Dat zou Bo zeggen. (p. 73/74)

Bo legt via Tommie wel erg de nadruk op zijn liefde voor (treffende) openingszinnen. Een dergelijke hint kun je als lezer niet aan je voorbij laten gaan. *Bougainville* begint zó

> Niemand zal het zich herinneren, maar in 1973 bracht de Secretaris-Generaal van de Verenigde Naties een kort bezoek aan Dacca, de hoofdstad van de twee jaar tevoren in veel bloed geboren staat Bangladesh. Helemaal niemand zal zich de paar korte berichten herinneren, waarin gemeld werd dat een van de ambtenaren die met de Secretaris-Generaal uit New York waren

> meegekomen, bij de inspectie van VN-voedseltransporten in de haven van Chittagong door een ongeval het leven liet. (p. 5)

Als we dit begin vergelijken met enkele openingszinnen van Von Kleist

Aus einer alten Chronik

> An den Ufern der Havel lebte um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts ein Roszhändler namens Michael Kohlhaas, Sohn eines Schulmeisters, einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit. (*Michael Kohlhaas*)
> In St. Jago, der Hauptstadt des Königreichs Chili, stand gerade in dem Augenblicke der groszen Erderschütterung vom Jahre 1647, bei welcher viele tausend Menschen ihren Untergang fanden, ein junger, auf ein Verbrechen angeklagter Spanier, namens Jeronimo Rugera, an einem Pfeiler des Gefängnisses. (*Das Erdbeben in Chili*)
> Zu Port au Prince, auf dem französischen Anteil der Insel St. Domingo, lebte zu Anfang dieses Jahrhunderts, als die Schwarzen die Weiszen ermordeten, auf der Pflanzung des Herrn Guillaume von Villeneuve, ein fürchterlicher alter Neger, namens Kongo Hoango. (*Die Verlobung in St. Domingo*)

valt op dat zowel Bo als Von Kleist een schijn van werkelijkheid trachten te creëren aan het begin van het verhaal: plaats en tijd worden genoemd.

In *Bougainville* is die realiteit in de beginzin al schijn. Hoe kan de schrijver, Bo, weten dat niemand zich dat zal herinneren? En Sonny Vaulant dan? Maar die bestaat alleen maar in de roman. Dan bestaat het genoemde incident ook slechts in de roman en is de zin aan de lezer gericht.

De paradoxale tweede zin maakt aan eventuele onzekerheid een eind. We hebben gewoon met een sprookje te maken: Er was eens in een land hier ver vandaan... Geheimzinnig doen over landen hier ver vandaan kan echter tegenwoordig niet meer, want van wat zich daar afspeelt, zijn we via t.v., film en geïllustreerde weekendbijlage van de krant uitstekend op de hoogte, als we er al niet op vakantie zijn geweest. Daar kun je als schrijver niet meer vaag over doen. Je moet een schijn van werkelijkheid creëren door man en paard te noemen.

In de passage op p. 73/74 komen we naast Von Kleist ook de naam van F. Scott Fitzgerald tegen. Voor de lezer die bekend is met het werk van Springer is dit geen verrassing. Luidde de opdracht in *Tabee, New York* niet ‘Weer voor J.’ en had F. Scott Fitzgerald zijn *The Great Gatsby* niet aan zijn vrouw opgedragen met de woorden ‘Once again to Zelda’?! Trouwens, het huwelijksfeest van Rudy's secretaresse wordt gehouden in een huis waarin Gatsby gewoond zou kunnen hebben in Long Island (p. 101).

Dat het duo Menno Spanjer-Rudy naast verwantschap met andere koppels uit het werk van Springer ook gelijkenis vertoont met Gatsby-Carraway moge bekend zijn. Naast dat koppel treffen we in *Bougainville* ook de onbereikbare geliefde aan in de

figuur van Madeleen, wier verhouding tot Tommie wordt gespiegeld in die van Daisy Buchanan met Jay Gatsby.

Met het motief van de crack-up is het iets ingewikkelder gesteld. Op het eerste gezicht lijkt de spiegeling eenvoudig en duidelijk: Zowel Jay als Tommie eindigen hun leven met lege handen, in het water. In *Bougainville* is die gebeurtenis aan het begin geplaatst, in *The Great Gatsby* aan het eind. Aan het einde van *Bougainville* echter staat er nóg

Heengegaan met leege handen

In het cursusjaar 1950/51 declameerde op een voordrachtavond voor poëzie door de leerlingenvereniging van het 's-Gravenhaags Christelijk Gymnasium (het huidige gymnasium Sorghvliet) Carel Schneider het volgende gedicht:

Laatste wil van Alexander

Dan, als ik tuimel in de kist
   doodsoverwonnen en bezweken,
laat mijn twee handen zijn ontbloot
   en uit de baar naar buiten steken.

Dat, als ik het paleis verlaat
   en langs den grooten weg mij richt,
een elk mijn schamelte ontwaar'
   en worde door mijn lot gesticht.
Hoe zulk een, die veroverd had
   van aarde-oppervlak tot aan
de helle hoogten van gebergt'
   de diepten van den Oceaan,

Die des turkooizen hemels vriend
   en onbeperkte gunsteling
de verste grens van het heelal
   in zijn grootmeesterschap omving,

En zeggen kon: mijn stalen arm
   noopt de bevolkte wereld gansch,
dat hij zijn opgebrachten cijns
   uitstorten moet in mijn balans,

Ziet aan! hij maakte zooveel zorg
   en moeite en zooveel schats te schande
en is verloochend door zijn geld
   en heengegaan met leege handen!

Zegt overluid dit al, opdat
   de drom der saamgeschoolde velen,
elk naar zijn rang in dezen dag

[Vervolg: Een koffer boeken]

iemand met lege handen: Madeleen. Ze blijft alleen achter met de herinnering aan Marriott, zonder Tommie en - als we haar verleden overzien-zonder vooruitzichten. In *The Great Gatsby* concludeert Nick Carraway aan het eind:

> They were careless people, Tom and Daisy - they smashed up things and creatures and then retreated back into their money or their vast carelessness, or whatever it was that kept them together, and let other people clean up the mess they had made... (p. 184)

Ook Bo moet puin ruimen: Tommie heeft hem de twee kasboekjes nagelaten kennelijk met de bedoeling er iets mee te doen, Bettina en Madeleen moeten getroost worden, want 'careless' kun je hen toch moeilijk noemen. Naast het patsermotief is het onvermogen tot echte communicatie de belangrijkste overeenkomst tussen beide boeken. Met dit onvermogen zijn alle drie de hoofdfiguren behept. Alle drie zoeken ze naar een uitweg, een oplossing, want ze voelen dat onvermogen heel diep. Tommie zoekt de uitweg in de dood, Madeleen in haar werk, haar huwelijken en haar geheime adres in Engeland en Bo zoekt het in zijn schrijverschap.

De derde naam na Von Kleist en F. Scott Fitzgerald op p. 73/74 is die van Ford Madox Ford. Zijn roman *The Good Soldier* wordt door Tommie genoemd om de beginzin. Het boek zelf heeft hij nog niet gelezen. Bo wel, zoals zal blijken.

Tommie betrekt de beginzin van *The Good Soldier* op zijn Marriott-ervaring. Marriott is het hoogtepunt en tegelijk het dieptepunt van zijn leven. Als de roze wolken zijn opgetrokken, overziet hij de puinhoop die hij van zijn leven heeft gemaakt en realiseert hij zich de afwezigheid van een toekomstperspectief. Zijn ontmoeting met Madeleen is een afscheid. Na de ontgoocheling rest niets anders dan de balans op te maken, in een kasboek, tweedehands, al gebruikt door iemand wiens leven ook al in een ruïne was geëindigd. Sad. Net zo sad als het verhaal dat Dowell vertelt in *The Good Soldier*. Die blijft alleen achter met een gek geworden meisje, de geliefde van zijn vriend Capt. Edward Ashburnham, the good soldier. Deze is de big shot die zelfmoord pleegt vanwege zijn verloren geliefde, de aan zijn hoede toevertrouwde Nancy Rufford. (Wie treft de ik-figuur in Happy Days (*Zaken overzee*) aan op het strand van Penang? Max Flier de Sombreuil met de aan zijn hoede toevertrouwde Debbie, met wie hij een zeer innige relatie heeft.)

Ook Tommie pleegt zelfmoord, althans dat wordt gesuggereerd. Bij beiden (Tommie en Edward) is sprake van een misverstand: Madeleen is op een ander adres en Nancy stuurt een telegram met een geruststellende tekst, die Edward in het verkeerde keelgat schiet. Dowell, de ik-figuur, neemt de rol van trooster van Nancy op zich, die gek geworden is van smart en Bo troost Madeleen, voor de tweede keer. Zowel Dowell als Bo zijn plaatsvervangers, tweedehands. Dowell is in zijn liefdesleven plaatsvervanger van de minnaars van zijn vrouw, hij is plaatsvervanger voor Edward bij diens vrouw en vooral bij Nancy Rufford. Bo is tot tweemaal toe plaatsvervanger voor Tommie bij Madeleen. Op het eindexamenfeestje:

> (Tommie) was niet van plan haar naar huis te brengen, dat zag ik wel. Ik ging met haar naar buiten. Ze zocht haar fietssleuteltje. 'Wat een zak is

die Tommie soms,' zei ze. 'Zal ik je even thuisbrengen?' 'Graag, Bo,' zei ze. Ook zij noemde mij Bo. 'O wat een zak,' zei ze iedere honderd meter in de stille straten van de Archipelbuurt. Het was drie uur 's nachts. Ik vroeg wat zij eigenlijk deze zomervakantie en daarna ging doen. 'Weet ik veel,' zei ze, 'misschien doe ik wel niks meer,

[Vervolg: heengaan met lege handen]

van onmacht en berooidheid deele.
Dat zij den kittel van het goud,
het veile, in hun ziel verslaan
en zuchten om hun eigen lot
en niet om mijn verloren gaan.

Het gedicht van een classicus is op een gymnasium niet bijzonder. Voor iemand die vertrouwd is met Latijnse teksten moet het wat barokke taalgebruik van Leopold een zekere aantrekkingskracht (gehad) hebben.

Opvallend is echter de keuze: een nogal ruwe, cynische terugblik van Alexander de Grote op zijn leven. Het relativerende ten aanzien van macht en rijkdom heeft Springer al vroeg aangesproken. In *De gladde paal van macht* zal hij dit thema uitwerken.

Voor de kenner van Springers werk echter is de zesde strofe wellicht het meest interessant, met name de slotregel '(hij is) heengegaan met leege handen'. Een prachtige typering van Tommie Vaulant (in *Bougainville*), De Smedt (in 'Dwars door de Vogelkop in *Bericht uit Hollandia*), King Velderman (in *Quissama*). In iets andere zin geldt het ook voor Menno Spanjer en Rudy en Dolly (in *Tabee, New York*), Max Flier de Sombreuil (in 'Happy Days' in *Zaken overzee*) en Robbie Frederiks (in 'Pink Eldorado' in *Zaken overzee*): het motief van de crack-up waar Springer zo door geobsedeerd is. Dat was dus al op negentienjarige leeftijd. In zijn werk komt het voor het eerst (?) tot uitdrukking in het verhaal 'Een eskimo op het dak' opgenomen in *Vandaag* 5 (1958), waarin Beer vergeefs tracht indruk te maken op de koele Marijke, welke pogingen hij met een val van een achttien meter hoog balkon moet bekopen. Hij kan op z'n kop gaan staan, maar hij gaat heen met lege handen. En zo zal het voortaan gaan bij Springer. Het geluk is niet met de roekelozen. Dat geluk lijkt in 'Eskimo' wel weggelegd voor Rudy, de ik-persoon in het verhaal. Hij laat het knapste meisje over aan Beer en neemt genoegen met Goldie(!), maar die krijgt hij dan ook. Vanaf het begin is er bij Springer echter altijd een wolkje aan de hemel. In 'Een eskimo op het dak' wordt het prille geluk van Rudy en Goldie overschaduwd door het tragische ongeval van Beer, de jonge held.

Niemand wordt ruim bedeeld in het leven en de dood wenkt. Springer heeft Leopolds raad '(dat zij) zuchten om hun eigen lot' goed ter harte genomen.

[Vervolg: Een koffer boeken]

> helemaal niks.' 'Zonde, met al je negens en achten kun je...' 'Ach,' zei ze, 'ik wil alleen - nou ja, wat wil ik eigenlijk...'
> Ze zwaaide nog even naar me vanuit haar huisdeur, ach, zwaaien was het niet te noemen, een soort gebaar alsof ze iets van zich af wou werpen. (p. 44/45)

en vervolgens op de reünie aan het eind van het verhaal. Als Tommie nog geleefd had, had die Madeleen na afloop meegenomen. Nu neemt Bo die taak op zich. Er tussendoor mag hij van Bettina nog een omhelzing in ontvangst nemen die voor Tommie is bestemd:

> (...) klopte ze, op weg naar haar kamer, nog aan mijn deur en in de deuropening sloeg ze haar armen om mij heen en zoende mij hard en pardoes op mijn mond. Ze wiegde een beetje heen en weer en ik rook whisky. 'Ik ben,' zei ze, 'ik ben een beetje opgewonden, ik weet dus niet precies wat ik doe, maar die Umarmung, - die Umarmung geef ik aan jou.' (p. 18)

Ze gaat naar haar kamer zonder zelfs nog om te kijken. Op p. 77/78 is opa in topvorm. Hij verhaalt daar zijn ontmoeting met Dientje Caldenfeld, zijn latere echtgenote. Hij vertelt haar om haar te imponeren (wat anders) het verhaal van een mislukte liefde voor Alice uit Kralingen. Alice is uit de duim gezogen, maar het verhaal laat niet na indruk te maken op Dientje, die het hele verzonnen verhaal voor waar aanneemt, terwijl ze opa's lotgevallen (volgens opa, maar mogen we hem wel geloven?) met Mata Hari als fantasie bestempelt. Het verhaal is de waarheid, zoals Springer in het interview met Corine Spoor vaststelde. Maar de waarheid is in dit geval maar een verhaal. Opa kent zijn klassieken, want hij waarschuwt de lezer dat de naam van het meisje uit Kralingen betekenisvol is: 'Alice (Alice!)'. Opa wil goed gelezen worden.

Opa legt de nadruk op het probleem van schijn en werkelijkheid, van feit en fictie, dat een van de belangrijkste motieven is in de literatuur van de twintigste eeuw. Een probleem ook dat nauw verbonden is met het probleem van het schrijverschap.

Tijdens een toevallige ontmoeting op het strand bekent Félice Buurmans aan Bo, dat ze zich rijp genoeg voelt voor de rol van Bérénice in het gelijknamige toneelstuk van Racine, volgens haar de mooiste rol uit de klassieke toneelliteratuur. Als het toneelstuk van de reünie begint, fluistert Bo, die een goed luisteraar is, anders breng je het niet tot secretaris, op Félices begroeting (Daniel, mon amour; 25 jaar ervoor had ze in de gangkast gefluisterd 'Adieu, Daniel'. Bo was toen over de stofzuigerslang gestruikeld, maar nu heeft hij zijn onhandigheid beter onder controle:) 'Bonsoir, Bérénice'. Ook daarna noemt Bo haar in gedachten nog een keer Bérénice. (Ook hier weer het dooreen lopen van fictie en werkelijkheid, van toneel en leven. Félice speelt ook in het dagelijks leven (slecht) toneel. Een prachtige, ironische tekening van de Nederlandse acteur m/v.)

De stof ontleende Racine aan de Vita Titi uit *De vita duodecim caesarum* van Suetonius. (Springer heeft het ontlenen niet van een vreemde!) Het stuk verhaalt de liefde van Tite en Bérénice. Als Titus keizer wordt, verwerpt hij haar. Hij kiest voor

het ambt i.p.v. voor zijn privéleven, de liefde van en voor Bérénice: de zaken gaan voor het meisje. Ook in *Bougainville* komt dit motief voor. Tommie laat Madeleen aan haar lot over op het afscheidsfeestje en daarna ten faveure van zijn carrière. Op het feestje oefent hij duchtig ('Now wait a minute, lady').

Als hij 25 jaar later zijn fout inziet, is het te laat. Misverstand of geen misverstand.

Een gedeeltelijk antwoord op de vraag naar de betekenis van (Ter Braak en) Du Perron, die door o.a. Reinjan Mulder en W.F. Hermans wordt gesteld is te vinden bij veel Indische schrijvers of schrijvers met een Indische achtergrond of jeugd. Ook Bo heeft zijn jeugd in Indië doorgebracht. Dat hij *Het land van herkomst* heeft gelezen, schrijft hij op p. 98:

> Ik had al gerepeteerd wat ik tegen Heverlé zou zeggen als ik ooit aan de beurt kwam. Hele stukken net nog nagelezen in *Het land van herkomst.*

Ook nu weer wordt er niet voor niets verwezen. Ook *Het land van herkomst* heeft zijn invloed op Bo gehad. Slechts enkele parallellen: de gelijkenis tussen de vader van Ducroo en opa De Leeuw is groot. Beiden hebben een voorkeur voor actrices, beiden waren in hun jonge jaren een Don Juan. De affaire tussen vader Ducroo en Mathilde in Lille is sterk verwant aan het Mata Hari-verhaal van opa. Datzelfde verhaal over Mathilde vormt trouwens het uitgangspunt voor de roman *Quissama.*

De jeugdvriendschap tussen Arthur Ducroo en Arthur Hille, de uitslover (ook hier), lijkt sprekend op de verhouding tussen Tommie en Bo:

> Pas in 5 alpha kwamen we weer bij elkaar te zitten. Tommie was populair, kon prachtig met Indisch accent grappen vertellen, werd gekozen tot praeses van de schoolvereniging. Hij bombardeerde mij tot assessor. Dat baantje betekende voornamelijk met een bakfiets rekwisieten bij elkaar zoeken voor de toneelavondjes die hij elke derde zaterdag van de maand organiseerde. (p.38/39)

Leg dat eens naast het volgende fragment uit *Het land van herkomst*:

> Wij bespraken de meeste dingen die in de bestuursvergadering beloten moesten worden vooruit, want in wezen was hij ook de chef van de hele vereniging. Toen de voorzitter plotseling aftrad - de praeses, zei hij altijd - kwam Arthur (Hille, HN) stralend de volgende bestuursvergadering binnen: 'Ik heb al een nieuwe praeses!' Wij keken verwonderd op; hij legde met dezelfde glimlach zijn hand op mijn schouder: 'Jij natuurlijk. Voor secretaris kan iedere klooi dienen; voor mijn part bombarderen we Jan Tek Li tot secretaris (...). Dus, nietwaar, Ducroo wordt onze nieuwe praeses.' (p. 380)

Herhaling (tot zelfs het woord 'bombarderen') met variatie.

Bo moet wel een schok van herkenning gekregen hebben, toen hij op p. 419 van het *Het land van hetkomst* las 'vreemde neiging zich te vestigen'. Zou dat te maken hebben met de vele malen dat er in *Bougainville* afscheid genomen wordt?

Tommie neemt afscheid van Madeleen en Bettina, Bettina van Bo, Bo van Madeleen (of is het omgekeerd?) en Ole, de Zweedse diplomaat, etc. etc. De onrust die uit die zin op p. 419 blijkt, kenmerkt in hoge mate het gedrag van Bo ('steeds weer zoekend naar een antwoord op de vraag waarom ik (...) onzekerheid en onrust zocht' (p. 90) en Tommie, de vliegende Hollander.

De vader van Ducroo schrijft ook al - net als opa De Leeuw - opstandige stukjes.

Opa lijkt trouwens wel een collage van figuren uit *Het land van herkomst.* Naast de hiervoor reeds gesignaleerde parallellen zien we bijv. op p. 185 het volgende fragment:

> De patih van Sukabumi, man van mijn moeders goede vriendin, was niet dood, maar had hersenverweking en werd in een donkere kamer verborgen gehouden. Ik werd eens bij hem gebracht zoals hij daar zat, met een blauwe bril voor de ogen: (...)

Is dat opa niet op de zijgalerij weggestopt? Ook Evert Reedijk heeft trekjes van opa:

> Evert Reedijk was inderdaad het type van een 'heer', ook tegenover de bevolking; hij was zeker niet minder 'mitra noe tani' (vriend van de landman), maar dan niet van het soort dat voornamelijk de desa helpt bevolken en blanke kinderen met blauwe ogen in verschillende streken achterlaat. Hij schreef artikelen in het engels over de beloften van het land, (...). Maar hij stierf ten slotte als een van de onbegrepen helden van Conrad, romantisch en verlaten, door de collega's tot het bittere eind voor een dwaas aangezien, door de inlanders bemind (...) (p. 208)

Voor de sfeer van *Bougainville* en de levensfilosofie, het levensgevoel van Bo en Tommie is echter het slot van *Het land van herkomst* van veel groter belang. Ducroo schrijft daar in een zijn pak beschreven papier (ook hier!) begeleidende brief, gericht aan Wijdenes (= Menno ter Braak):

> Na alle wroeten zie ik maar één wijsheid: zolang men leeft, te leven volgens de eigen aard en alsof men toch de ruimte vóór zich had, met alle nieuwsgierigheid en hoop waar men nog mee behept is, maar ook met een voldoend quantum pessimisme om ons in één minuut te verzoenen met het einde van alles wat ons leven mogelijk maakte, mogelijk in iedere betekenis. (p. 540)

Een besef waar heel *Bougainville* van doortrokken is, zoals deze roman ook doortrokken is van heimwee naar het land van herkomst, het land van de jeugd. Vergelijk de beschrijvingen van de Indische episode maar eens met de periode direct erna, op de Hollandse school. Geen afstandelijkheid, geen ironie, maar warmte, vertedering, mededogen bijv. met opa, die 'rare orang' en de moeder van Tommie die aan voor de jongens onbegrijpelijke huilbuien lijdt. Een tweede citaat uit de brief

van Ducroo aan Wijdenes snijdt het probleem van het schrijverschap aan. In het al eerder genoemde interview van Corine Spoor met Springer, zegt de laatste over het componeren van een verhaal:

> Je kunt wel gaan zitten en denken: nu ga ik precies van a tot z opschrijven wat ik heb meegemaakt in Teheran, maar zo'n verhaal gaat zichzelf schrijven, het loopt uit de hand. (...)
> Ik heb wel eens schemaatjes opgezet, dat komt nooit uit, daar klopt dan later niets meer van. Ze lopen met je weg, hë, die figuren, als je ze eenmaal goed voor ogen hebt. Dat heeft Bougainville ook, het Bangladesh-gedeelte wat minder dan de rest misschien, maar voor het Indische gedeelte, de figuur van die opa van de hoofdpersoon, die werd heel anders dan ik had gedacht. Dat is toch een beetje het zichzelf schrijven.

Ducroo schrijft aan Wijdenes:

> Toen ik eraan (= Het land van herkomst, HN) begon had ik een vaag idee dat alles vooral op de liefde zou neerkomen; daarin heb ik mij vergist. Ik heb je al eens gezegd waarom, ik zou het voor mijzelf nog beter kunnen formuleren, maar het doet er niet toe: ook met alle deugden toegerust van het cynisme schrijft men niet wat men wil, alleen wat er in een bepaalde fase *uit kan.* En men kan immers ook zichzelf niet weergeven; men legt zich neer bij de theorie dat men op zijn best een dubbelganger van zichzelf maakt. (p. 535)

Dit is ook *Bougainville*: de moeite die het Bo kost Bougainville op papier te krijgen én het dubbelgangersmotief. Bo is diplomaat en schrijver, zaakgelastigde in Bangladesh, woonde in zijn jeugd in Indië, zat in de periode van 1948 tot en met 1952 op het Christelijk Gymnasium (Sorghvliet) in Den Haag, studeerde in Leiden evenals C.J. Schneider, de werkelijke naam van F. Springer. Bo is de dubbelganger van F. Springer, de schrijver, en C.J. Schneider, de diplomaat.

Het is het probleem van het autobiografische, dat eigenlijk geen probleem is, maar Du Perron heeft het erover, Bo heeft het erover (Allemaal gelogen, p. 125) en André Malraux speelt ermee.

Diens reis naar Cambodja stond model voor *La voie royale* en in zijn *Antimémoires* (1961) tracht hij een ideale mixture te vinden van feit en fictie.

Op de zitting (zo zou je de ontmoeting tussen Tommie en Bo op die hotelkamer van Bo wel kunnen noemen) in Bangladesh wordt door Tommie over de grote Algemeenheden des Levens georeerd. Hij is (levens)moe en alleen nog maar in staat over algemeenheden te praten, echte communicatie is er niet bij. Een van de onderwerpen van gesprek is de Amerikaanse dichter Robert Lowell, die Tommie ‘persoonlijk gekend had’ (p. 9) (De werkwoordstijd is

wat vreemd, want Lowell stierf op 12 september 1977 en de rest van het gesprek staat in de onvoltooid verleden tijd). De combinatie van Lowell en een Betere Wereld en Macht en Onmacht is begrijpelijk, omdat Lowell zich - evenals trouwens Arthur Ducroo en zijn Parijse vrienden in hun gesprekken - ook intensief met die zaken bezighield.

Over de gelijkenis tussen het bestaan van Lowell en dat van Tommie is door H. Bekkering in het tijdschrift Literatuur 1984/3 al gewezen. Zijn ommezwaai van Fellow American naar criticus van het Amerikaanse imperialisme (Vietnam, zo sloeg hij een uitnodiging af van President Johnson voor een optreden op het Witte Huis vanwege diens Vietnambeleid) wordt door Bekkering niet genoemd, hoewel ook hier overeenkomsten met Tommie zijn te herkennen. Dit is echter van veel minder belang dan Lowells opvattingen over literatuur, die door Bekkering evenmin worden genoemd. Voor een goed begrip van *Bougainville* zijn Lowells opvattingen van fundamenteel belang. In *Imitations* bundelde Lowell een aantal vertalingen van poëzie. Over vertalen had hij een zeer uitgesproken mening. Vertalen was voor Lowell vervormen. Het orgineel was voor hem een uitgangspunt, meer niet. Geen translatio, meer imitatio. In zijn inleiding tot de bundel *Imitations* zegt Lowell dat hij bij het imiteren van andermans gedichten roekeloos omspringt met de letterlijke betekenis, maar zijn best doet de toon, de sfeer van het orgineel over te brengen. Imiteren is voor hem ook scheppend bezig zijn, literatuur maken. Als bron voor literatuur is literair werk even belangrijk als het leven zelf.

Hierin ligt de boodschap die Bo zijn lezers meegeeft aan het begin van het boek: ik neem uit de literatuur wat van mijn gading is. De literatuur is ook een bron voor de literatuur. Niet alleen mijn levensloop biedt stof voor een roman en met het orgineel mag ik roekeloos omspringen. Zo bezien is Lowell een van de sleutelfiguren van de roman. Hij fungeert als een wegwijzer. Hij geeft aan op welke wijze de lezer de aangehaalde literatuur moet benaderen. Niet als een bewijs van schijvers belezenheid, maar als een signaal dat de door de schrijver gelezen literatuur meeklinkt in zijn werk, welbewust zelfs tot een integrerend bestanddeel is gemaakt.

Al de voorafgaande voorbeelden moeten gezien worden in het licht van dat centrale thema: *Bougainville* is in belangrijke mate een roman over het schrijven. Het verhaal is het spiegelbeeld van het schrijfproces. Waarschijnlijk zal een nadere analyse van andere elementen in het verhaal (muziek, toneel, film) dit thema alleen nog maar verbreden. Voor wat betreft de film heeft Bekkering in het hiervoor genoemde artikel al een eerste aanzet gegeven. Het thema van het schrijverschap in *Bougainville* heeft twee aspecten:

1. het vormgeven aan het lijden aan het leven, aan de heimwee: een vluchtpoging. Voor Bo is het schrijverschap een poging een oplossing te vinden voor het gevoel van verloren zijn, een uitweg uit de misère die leven heet.
2. de verkenning van de verhouding tussen feit en fictie, of de vraag: wat is werkelijkheid? Een verkenning die in *Bougainville* (uiteraard) niet tot een oplossing leidt, maar die in *Quissama* wordt voortgezet in het verhaal van King Velderman over Pauline, maar vooral in het grondthema, verwoord in motto en slotalinea.

Het centrale gegeven van *Bougainville* (het schrijverschap) wordt ondersteund door de literaire citaten en door de structuur van het verhaal: een schijnbaar onwillekeurige

verdeling van verschillende literaire codes (verhaalde gebeurtenissen, herinneringen, dagboekfragmenten van verschillende personen).

Al deze elementen zijn nieuw in het werk van Springer. In zoverre mogen we spreken van een ommekeer. Dat het zich bezig houden met het wezen van het schrijverschap niet een frivool uitstapje was, toont *Quissma* aan, evenwel zonder de grillige structuur van *Bougainville*!

Jos Radstake
De Crack-Up
Springer en Scott Fitzgerald

'Ik denk altijd heel lang na over de eerste zin. Die is heel belangrijk.' Dat zegt F. Springer in het Maatstaf-interview dat Ad Zuiderent en Anton Korteweg hem in 1978 afnamen.* Zo'n openingszin waaruit de sfeer van het verhaal al blijkt, moet de lezer al onmiddellijk in het verhaal plaatsen en dwingen door te lezen, vindt Springer. De openingszin is een toetssteen voor het geheel. Als de grootste schrijver van openingszinnen noemt Springer Heinrich von Kleist.

In het drie jaar na het Maatstaf-interview gepubliceerde boek *Bougainville* worstelt ook Tommie Vaulant met een openingszin. In een vliegtuig boven Frankfurt krabbelt hij zijn eerste zin op de rand van een conferentiestuk: 'Zij was zo ontzéttend blond dat het mij sprakeloos maakte.' Maar dat kan toch niet. 'Ach nee, zo opende Kleist niet, zo begint *Gatsby* niet (...) Mijn vriend Bo, schrijver van (gladde) verhaaltjes en minnaar van treffende openingszinnen, zou zich rótlachen als hij las "zij was zo ontzéttend etcetera".' Behalve een gemeenschappelijke gevoeligheid voor beginzinnen, is er meer in wat Tommie over zijn vriend, de schrijver Bo, vertelt, dat aan het schrijverschap van Springer herinnert. Veel kan naast het Maatstaf-interview van 1978 worden gelegd.

Zijn beginzin beschouwt Tommie onder andere als mislukt omdat *Gatsby* zo niet begint. Dit wekt de nieuwsgierigheid naar het begin van *De Great Gatsby* van F. Scott Fitzgerald.

> In my younger and more vulnerable years my father gave some advice that I've been turning over in my mind ever since.
> 'Whenever you feel like criticizing anyone,' he told me, 'just remember that all the people in this world haven't had the advantages that you've had.'
> He didn't say any more, but we've always been unusually communicative in a reserved way, and I understood that he meant a great deal more than that. In consequence, I'm inclined to reserve all judgments, a habit that has opened up many curious natures to me and also made me the victim of not a few veteran bores (...).

Is dit nu zo treffend? Zo mooi? De openingszin van *Moby-Dick* is mooier en zo zijn er nog wel een paar boeken met een mooi begin te bedenken. Bovendien zijn er in *The Great Gatsby* fraaiere gedeelten aan te wijzen. Er moet een andere reden zijn waarom Tommie (en daarmee Springer) naar *The Great Gatsby* verwijst. Daarover hierna meer. In het artikel 'Namen, namen, meer dan namen' (Literatuur 1984/3) gaat Harry Bekkering in op veel van de boeken en auteurs die in *Bougainville* genoemd worden. In dit verhelderende essay toont Bekkering aan dat het noemen van titels en schrijvers in *Bougainville* niet zomaar is, maar dat Springer gebruik maakt van en voortbouwt op literatuur en literatoren, die hij bewondert. Als één van de werken die een structurerende invloed op *Bougainville* hebben, noemt Bekkering *The Great Gatsby.* Kort gaat hij op F. Scott Fitzgerald en *The Great Gatsby* in, zich daarbij voornamelijk beperkend tot informatie uit de *Moderne Encyclopedie van de*

Wereldliteratuur. Omdat het belang van F. Scott Fitzgerald en *The Great Gatsby* verder reikt dan *Bougainville* alleen (waar Bekkerings essay over gaat) wil ik proberen grotere verbanden met het werk van Springer te leggen. Daarbij zal ook *The Good Soldier* van Ford Madox Ford ter sprake komen, omdat deze roman, die Springer eveneens in *Bougainville* gebruikt, net zoals *The Great Gatsby*, van belang is met betrekking tot het vertelstandpunt.

Voorbeeldige vertellers

The Great Gatsby is niet alleen een verhaal van Gatsby's droom, maar ook (en misschien vooral) van de registratie daarvan door de verteller Nick Carraway, die zich met de lotgevallen van Gatsby mee ontwikkelt. In *The Great Gatsby* is het vertelstandpunt essentieel. Het treffende van het begin van *The Great Gatsby* is dat Carraway zijn houding bepaalt. In het begin schept Carraway op (zoals hij zelf zegt) over zijn verdraagzaamheid; door een terughoudendheid in oordeel is hij staat geweest tot allerlei curieuze persoonlijkheden door te dringen. Maar er zijn grenzen aan de verdraagzaamheid, zo geeft Carraway op de tweede bladzijde aan. Hij vertoont een zekere vermoeidheid nog langer ‘buitensporige uitstapjes met bevoorrechte blikken in het menselijke hart’ te maken. Alleen Gatsby is van deze reactie uitgezonderd.

Carraway vermeldt als beginpunt van zijn interpreterende vertelwijze (achteraf) dat Gatsby alles vertegenwoordigde waarvoor Carraway een natuurlijke verachting had. Maar ‘Gatsby turned out all right at the end’. Hoewel Carraway na zijn laatste ontmoeting met Gatsby zegt: ‘I disapproved of him from beginning to end’, ontwikkelt hij zich van verachting tot loyaliteit. Een loyaliteit die zelfs tot solidariteit wordt, op het moment dat er niets meer over is van de illusie die Gatsby eens was.

Carraway is een zogenaamde I-witness. Hij registreert, ordent en interpreteert, zoals Bo dat in *Bougainville* doet. Via allerlei omwegen en dwaalsporen wordt ‘een’ verleden

van Jay Gatsby gereconstrueerd (vergelijk Enders ten aanzien van het verleden van Velderman in *Quissama*). In hetzelfde gedeelte als waarin Tommie *The Great Gatsby* noemt ('Beschrijving van een conferentie in Wenen') vestigt hij de aandacht op *The Good Soldier* van Ford Madox Ford (waarin hij *weer* heeft gelezen). Van deze roman uit 1915 citeert hij de eerste zin: 'This is the saddest story I have ever heard.' Met het relaas dat hij op papier zal zetten, wil hij *The Good Soldier* (dat oorspronkelijk *The Saddest Story* zou heten) in sadness overtreffen. Ook het noemen van de roman van Ford Madox Ford (de schrijver die op blz. 87 nogmaals terugkomt) is niet zonder betekenis; het boek is meer dan een vergelijkingspunt voor de sadness van Tommie (sad, sadder, saddest). *The Good Soldier* is het verhaal van de driehoeksverhoudingen van Captain Edward Ashburnham, een verhaal van passie en bedrog, waarin Ashburnham zelf, maar ook de vrouw van de verteller John Dowell en diens gewenste geliefde, Nancy Rufford, te gronde gaan.

Ook John Dowell in *The Good Soldier* is een reconstruerende verteller. Bij voortduring aarzelend, neemt deze I-witness zijn vertelstandpunt in, waarbij hij het doet voorkomen alsof hij aan een zwijgende luisteraar, bij een knappend haardvuur, vertelt. Vanaf het begin laat Dowell er geen twijfel over bestaan wat de tragische uitkomst van Ashburnhams verhoudingen is. Ook hier is de catastrofe uitgangspunt van vertellen. Dowell is een interpretatiezoekende verteller, die speelt dat hij het verhaal 'in a rambling way' vertelt. Overbodig te zeggen, dat deze zogenaamd onsamenhangende manier van vertellen, waar Dowell zich telkens weer voor excuseert, juist kracht aan het verhaal geeft. Consequenties voor de chronologie zijn er wel. In *The Good Soldier* is een vernuftig perspectief gebruikt. Door Dowells onzekerheid en zijn reserve ten aanzien van een morele positie - daarbij nog eens extra gehinderd door zijn Amerikaanse kijk op Engelse verhoudingen - blijft de spanning tot de laatste bladzijde gewaarborgd.

Evenals Carraway en Dowell komt Bo in *Bougainville* tot een interpretatie. Tussen de bedrijven van de diplomatieke dienst door nadert hij, met behulp van getuigen, eigen waarnemingen en kasboeken (terug te voeren tot het pak van Sjaalman) stapje voor stapje tot de essentie van het verhaal van Tommie Vaulant. Zijn ordening geeft betekenis aan verhaalsegmenten. Dat er uit de kasboeken geciteerd wordt, 'voordat' Bo die ontvangen heeft, is te verantwoorden door het achteraf te vertellen. De vertellende-ik vertelt na 1976 ('Malraux stierf in '76'). Bo heeft zijn ordening achteraf gemaakt; hij geeft die (in zijn volgorde) aan de lezer.

Bo is zo'n Springer-verteller die vertelt 'alsof hij er niets mee te maken heeft, maar ondertussen' (opmerking van Tommie, overigens over de *schrijver* Bo). De vertellers zijn in staat door terughoudendheid in oordeel door te dringen tot allerlei merkwaardige persoonlijkheden; niet in de laatste plaats tot de lef-figuren, genre Tommie Vaulant, die hen niet direct sympathiek zijn, maar tot wie zij zich desondanks aangetrokken voelen. De vertellers zijn de secretarissen die alles nauwkeurig registreren en zich niet al te zeer doen gelden. ('O, mijn leven, dat is zo verteld' antwoordt Enders op Veldermans vraag naar zijn levensverhaal en ook Bo kan tot zijn spijt weinig interessants stellen tegenover de verhalen van de Zweedse diplomaat Ole). Ook bij deze vertellers is er grote aarzeling bij het innemen van een morele positie (zelfs ten aanzien van de Boorman van Springer, Robbie Frederiks, in 'Pink Eldorado', bij wie dat toch zou kunnen, laten ze geen krachtig 'nee' horen, althans niet krachtig genoeg naar de mening van de echtgenote).

Zowel Bo in *Bougainville*, als ook Enders in *Quissama* beschouwen het onderwerp van hun vertelling met een mengsel van bewondering en scepsis. Betrokkenheid en afstand, de ambivalentie die ook Nick Carraway in *The Great Gatsby* en John Dowell in *The Good Soldier* kwelt. Behalve de sadness en het vertelstandpunt is er nog iets dat *The Good Soldier* van belang doet zijn voor *Bougainville.* Wanneer aan het einde van deze roman niemand gekregen heeft wat hij wilde, terwijl alles daarvoor aanwezig was (vergelijk Tommie-Madeleen) vraagt de verteller:

> Is there any terrestial paradise where, amidst the whispering of the olive-leaves, people can be with whom they like and have what they like and take their ease in shadows and in coolness? Or are all men's lives like the lives of us good people - like the lives of the Ashburnhams, of the Dowells, of the Ruffords - broken, tumultuous, agonized, and unromantic lives, periods punctuated by screams, by imbecilities, by deaths, by agonies? Who the devil knows?

Geen wonder dat *The Good Soldier* Tommie Vaulant aanspreekt. Dit is zijn dilemma. In de mogelijkheden die Dowell schetst, zit de tragiek van Tommie vervat: alles of niets; Bougainville of de onherbergzame werkelijkheid.

F. Scott Fitzgerald

‘Met Tommies “crack-up” viel natuurlijk niets aan te vangen,’ zegt Bo op blz. 111 van *Bougainville*, na zijn terugkomst in Nederland. Dat is wel een bijzonder ironische constatering, wanneer men bedenkt dat aan Tommies crack-up het boek *Bougainville* te danken is.

Met het gebruik van ‘crack-up’ verwijst Springer naar F. Scott Fitzgerald. ‘The Crack-Up’ is niet alleen de titel van een autobiografisch stuk van Fitzgerald (waar ook de postuum verschenen bundel *The Crack-Up with Other Pieces and Stories* naar genoemd is), maar ook het thema dat telkens weer terugkeert in Fitzgeralds werk. F. Springer bewondert F. Scott Fitzgerald. In het Maatstaf-interview heeft hij zich uitgebreid over hem uitgelaten.

> Scott Fitzgerald was een grote ontdekking voor mij, heel jong al. De sfeer, de stijl, de onderwerpen, het leven van de man, alles maakte diepe indruk. En nog kan ik niet zonder geregeld lezen of bladeren in sommige van zijn boeken, de laatste tijd weer vooral de brieven. Thema's als *crack-up*, het zogenaamde slagen in de society/maatschappij en toch natuurlijk met le-

ge handen eindigen, fascineren mij. Van directe invloed van Scott Fitzgerald kan, geloof ik, niet gesproken worden, of het moest na al die jaren in een verhaal als *Happy Days* zijn.

F. Springer bij de uitreiking van de Bordewijkprijs, 17 december 1982 door Burgemeester Schols

Springer zei dit voordat hij *Bougainville* en *Quissama* schreef.

Niet alleen het werk, ook het leven van F. Scott Fitzgerald heeft indruk op Springer gemaakt. Als er iemand is die crack-up in zijn leven ervaren heeft, dan is het Fitzgerald wel.

F. Scott Fitzgerald werd in 1896 in St. Paul (Minnesota) geboren. Na aanvankelijke teleurstellingen, zoals een mislukte romance met Ginevra King, het puissant rijke meisje dat o.a. model zou staan voor Daisy Buchanan in *The Great Gatsby*; het niet voltooien van zijn studie aan Princeton; het gevoel van teleurstelling vanwege de gemiste oorlog (vlak voor zijn verscheping naar Frankrijk als officier, eindigde de Eerste Wereldoorlog); de aanvankelijke afwijzing door Zelda Sayre (1900-1948) vanwege gebrek aan middelen en toekomst, publiceerde Fitzgerald in 1920 *This Side of Paradise*, een ontwikkelingsroman over de jeugd en studietijd van Amory Blaine. Onmiddellijk volgden roem, succes, geld en alsnog het huwelijk met Zelda op de publikatie van deze autobiografisch-getinte roman.

De jaren twintig waren begonnen; de Jazz Age, waarvan Fitzgerald een begrip maakte, het tijdperk van zijn roem. Maar niet altijd bleek het even gemakkelijk voor Fitzgerald met het grote succes om te gaan. Mateloosheid, waar zoveel van zijn karakters aan lijden (of het nu zijn ‘vrijetijdsmensen’ of zijn buiten proporties werkenden, zoals Roger Halsey in ‘Gretchen's Forty Winks’ of Monroe Stahr in *The Last Tycoon*, zijn) was ook een hindernis in Fitzgeralds persoonlijke leven.

In 1921 werd de dochter van de Fitgeralds, Scottie, geboren. Een jaar daarop publiceerde Fitzgerald zijn tweede roman, het algemeen als minder geslaagd beschouwde boek, *The Beautiful and the Damned.* Ook hier weer autobiografische elementen; in het huwelijk van Anthony Patch en Gloria Gilbert heeft Fitzgerald gegevens van zijn verhouding met Zelda verwerkt.

Intussen ging Fitzgerald door met het publiceren van zijn prachtige verhalen; verhalen als ‘Winter Dreams’, ‘The Rich Boy’, ‘The Bridal Party’, ‘Babylon Revisited’, ‘A New Leaf’ etc. Het meesterwerk van F. Scott Fitzgerald verscheen in

1925, *The Great Gatsby*, de roman die in het begin niet zo goed verkocht als de kwaliteit zou doen veronderstellen.

Wat in de jaren twintig al was ingezet, bereikte in de jaren dertig een navrant dieptepunt: de keerzijde van de roem. In Europa, maar ook later, weer terug in Amerika, voltrok zich Fitzgeralds crack-up: drank, degeneratie, de psychische ineenstorting van Zelda, geldgebrek, een steeds verder tanende belangstelling voor zijn werk; niets bleef Fitzgerald bespaard en in niets spaarde hij zichzelf.

Mooi is de manier waarop Fitzgerald in het autobiografische stuk 'The Crack-Up' de neergang beschrijft.

> Of course all life is a process of breaking down, but the blows that do the dramatic side of the work - the big sudden blows that come, or seem to come, from outside - the ones you remember and blame things on and, in moments of weakness, tell your friends about, don't show their effect all at once. There is another sort of blow that comes from within - that you don't feel until

> it's too late to do anything about it, until you realize with finality that in some regard you will never be as good a man again. The first sort of breakage seems to happen quick - the second kind happens almost without your knowing it but is realized suddenly indeed.

Na in 1934 nog moeizaam tot de voltooiing van *Tender is the Night*te zijn gekomen, een grootse roman, hoewel niet van dezelfde kwaliteit als *The Great Gatsby*, moest Fitzgerald zich noodgedwongen als filmscript-schrijver verhuren in Hollywood. Met name *The Pat Hobby Stories* tonen hoe Fitzgerald zijn teruggang ervaren moet hebben. In 1940, toen Fitzgerald, gescheiden levend van Zelda, bijgestaan door Sheila Graham, aan de veelbelovende roman *The Last Tycoon* werkte, maakte een hartaanval een plotseling einde aan zijn leven.

Verscheidene biografieën zijn er aan het veelbewogen leven van Fitzgerald gewijd. Verleidelijk moet het zijn om in een biografie de sensationele kanten van Fitzgeralds leven al te zeer te benadrukken. Een goede, vrij recente, biografie is bijvoorbeeld die van de Fransman André Le Vot, die een uitgebalanceerd boek schreef over leven en werk van Fitzgerald.

F. Scott Fitzgerald was een schrijver die veel autobiografische lementen in zijn werk gebruikte. Parallellen tussen leven en werk zijn er genoeg. Zo heeft hij de opgang en neergang die hij zelf meemaakte vaak beschreven. Fitzgeralds werk gaat over verliezers. Dat geldt voor veel literatuur, maar bij Fitzgerald is er dit verschil, dat zijn personages eerst op winst gestaan hebben. Alles lijkt aanwezig om idealen in vervulling te doen gaan. Fitzgeralds helden maken het grote succes mee (of zij weten daar tenminste van), maar dan zijn er faktoren waardoor blijkt dat wat zij naar zich toe probeerden te trekken een illusie is. De desillusie komt des te harder aan. Veel van Fitzgeralds verhalen eidigen in drank, met de dood of een verdwijning.

De illusie en de desillusie krijgen dikwijls gestalte in de door Fitzgerald bij herhaling gebruikte koppeling van liefde en geld. Veel van zijn werk heeft als thema: betrekkelijk onbemiddelde man probeert een uitzonderlijk rijk meisje te krijgen. Soms lukt dat en dan zijn er problemen (Ook aan *Tender is the Night* kan hierbij gedacht worden, hoewel de afhankelijkheid van Nicole Warren (door haar ziekte) ten opzichte van Dick Diver een betekenisvolle faktor extra is. Die afhankelijkheid duurt totdat zij genezen is en de ontaarding van Dick zijn beslag gekregen heeft, waarna de relatie ten einde voert). Vaker lukt het niet. Illusie stoot op realiteit; de man wordt afgewezen zoals in *This Side of Paradise*, in *The Great Gatsby* en in veel verhalen. Met zoveel woorden heeft Fitzgerald gezegd dat zijn eigen ervaringen hieraan ten grondslag liggen: ‘the whole idea of Gatsby is the unfairness of a poor young man not being able to marry a girl with money. This theme comes up again and again because I lived it.’ (A. Turnbull: *Scott Fitzgerald*, 150)

Een variatie op dit thema (het Ginevra King-thema) is het afgewezen worden door een veel minder rijk meisje, totdat de man kan laten zien wat hij waard is (terug te voeren tot de Zelda-afwijzing). Daarbij is het meisje in kwestie niet zomaar een meisje, maar de ster, de top-girl, een soort Madeleen in *Bougainville.* Meisjes in het genre van Gloria King in *The Beautiful and the Damned*, weliswaar niet mateloos rijk, maar toch ‘probably, the most celebrated and sought-after young beauty in the country’.

Als de man afgewezen wordt, dan laat hij het er niet bij zitten; zeker niet bij de afwijzing door de zeer rijken. In *The Great Gatsby*, maar ook in verhalen als 'Winter Dreams', 'The Sensible Thing', 'The Bridal Party' maakt of krijgt de man, na de breuk met het meisje fortuin. Er volgt, met een tussenpoze van verscheidene jaren, een terugkeer bij het meisje, dat tot een te zeer geïdealiseerde droomvoorstelling geworden is. De man blijkt verliefd te zijn gebleven op een herinnering. 'There are all kinds of love in this world, but never the same love twice.' ('The Sensible Thing'). Het elan is weg, de frisheid verloren, de jeugd voorbij.

F.S.F en F.S.

'Ik dacht, een nieuw begin, en hij ook. Of niet?' zegt Madeleen tegen Bo aan het einde van *Bougainville.* Eerder had Tommie in het kasboek geschreven: 'Zoals vroeger, precies zoals vroeger, twenty five years ago.' In *Bougainville* worden pogingen ondernomen de klok terug te draaien, maar die moeten op niets uitlopen, beseft ook Tommie op bladzijde 76.

Evenals in *The Great Gatsby* is in *Bougainville* alles aanwezig om de droom bij de tweede keer alsnog in vervulling te doen gaan. Het voorbijgaan van de tijd lijkt een overbrugbare factor; gemiste kansen kunnen worden goedgemaakt. Maar ook hier zijn het toevalligheden die de realisatie van de droom in de weg staan.

In *The Great Gatsby* staat Jay Gatsby voor de niet geringe taak een periode van vijf jaar in het leven van Daisy te ontkennen; het huwelijk met Tom Buchanan na zijn vertrek moet een vergissing geweest zijn, zo meent hij. Daisy zou Tom uitsluitend getrouwd hebben, omdat Gatsby arm was en Daisy moe werd van het wachten. Ter wille van Daisy stelt Gatsby zijn in korte tijd verworven fabelachtige rijkdom - the American Dream - tentoon. Het lijkt erop dat hij erin zal slagen terug te komen bij het punt van uitgang en dat hij Daisy zal herwinnen. Maar meer nog dan zijn ontmanteling door Tom Buchanan in het bijzijn van Daisy, is het de illusie die hem van Daisy afhoudt. Nadat Carraway getuige is geweest van de middag dat Gatsby en Daisy elkaar opnieuw ontmoet hebben, zegt hij:

> There must have been moments even that afternoon when Daisy tumbled short of his dreams - not through her own fault, but because of the colossal vitality of his illusion. It had gone beyond her, beyond everything. He had thrown himself into it with a creative passion, adding to it all the time, decking it out with every bright feather that drifted his way. No amount of fire or freshness can challenge what a man can store up in his ghostly hart. (103)

Gatsby vecht tot het uiterste voor zijn gestorven illusie.

Tevergeefs. Carraway reconstrueert dat Gatsby gevoeld moet hebben, dat hij een hoge prijs moest betalen, omdat hij te lang met slechts één droom geleefd had. Zijn zinloze dood is een indirecte bezegeling van het faillissement dat hij innerlijk besefte.

Ook Tommie in *Bougainville* is slachtoffer van illusies. Vanwege zijn Amerikaanse droom heeft hij, de ‘eersteklas geoefende escapist’, na het eindexamen Madeleen laten zitten. Met overtuiging heeft hij de rol van Amerikaan gespeeld. Maatschappelijk succes bleef hem niet onthouden. Ook in *Bougainville* is er daarna de terugkeer bij de geïdealiseerde geliefde. Maar ook Tommie krijgt niet wat hij wilde; zijn verlangens blijven tenslotte onvervuld.

Behalve voor Tommie geldt ook voor Madeleen, Bo en de overige klasgenoten dat het leven niet geworden is wat zij ervan verwachtten. Dat maakt nog niet dat het begrip ‘crack-up’ ook op hen van toepassing is. Veel meer is dat het geval bij opa De Leeuw. In dienst van de oude heer Wilhelmus, maar ook daarna, slaagt de grootvader van Tommie erin zich gemakkelijk te bewegen in society-kringen van Rotterdam. Verzekerd van vrouwelijke aandacht en een alleszins redelijke maatschappelijke positie (‘ik was een hele mijnheer op de beurs’) kan hij zich beroemen op een zeker succes. Maar evenals later Tommie, wordt hij geplaagd door rusteloosheid, een rusteloosheid die hem naar Indië voert. Daar gaat hij, terend op verloren roem, een neergang tegemoet. Bij deze oude roem is zijn obsessie voor Mata Hari nog veel belangrijker dan de ontmoetingen met Multatuli, waar hij ook al niets mee kan. Mata Hari is voor De Leeuw de ideale vrouw, zoals Madeleen dat later voor Tommie zal zijn. In Indië blijft er weinig meer over van de oude De Leeuw. Tenslotte is hij geheel afgeschreven.

In het tweede kasboek van De Leeuw is maar één regel opengelaten als scheidslijn tussen het relaas van zijn grootvader en het zijne. Tot verbazing van Bo heeft Tommie verder geschreven ‘alsof er sinds Johan de Leeuw boekhandel Tak Tong Hie in Soerabaja binnenstapte, op de wereld geen papier meer was gefabriceerd.’ (De keuze van schrijfpapier is hier even functioneel als in *Quissama.* Hierin gaat Enders, als zijn hotelpapier op is, verder in zijn orderboek, daarmee onderstrepend dat het particuliere in de plaats is gekomen van het zakelijke, het algemene.) Het verhaal van De Leeuw kan als voorafspiegeling van dat van Tommie gelezen worden. Tommie, de enige aan wie De Leeuw tenslotte zijn politieke waarschuwingen nog kwijt kan. Aan Bo's aantekening: ‘Ja, ook dat nog! Imitatie van opa Coeur de Lion!’ naar aanleiding van zijn herhaling van ‘Also sprach...’ kan dan ook waarschijnlijk een grotere reikwijdte toegekend worden dan imitatie van de Nietzsche-verwijzing alleen. Over De Leeuw kan nog opgemerkt worden dat het niet eens onmogelijk is dat Springer bij het scheppen van dit personage gedacht heeft aan momenten uit het leven van Willem Walraven, de schrijver aan wie hij in zijn lezing voor het Multatuli-genootschap refereert (‘Ontmoetingen met Multatuli’ in: Over Multatuli 12/1984, blz. 1).

Worden er in *Bougainville* al herinneringen aan *The Great Gatsby* opgeroepen, veel meer is dat nog het geval in *Quissama.* King Velderman droomt zich een vrouw, net zoals Jay Gatsby dat doet, nadat hij Daisy vanwege zijn armoede prijs heeft moeten geven. Gatsby verschilt van Velderman doordat de nagejaagde illusie van Gatsby nog wortels in de werkelijkheid heeft, wat van de illusie van Velderman nauwelijks gezegd kan worden. Na de breuk met Daisy heeft Gatsby zijn liefde verder verzonnen. Ook op hem is daarom, mutatis mutandis, het motto van *Quissama* van

toepassing: ‘Tu ne peux pas aimer une femme, un homme, sans les avoir d'abord inventés’ (Romain Gary). In *Quissama* besteedt Velderman vele avonden aan het etaleren van zijn droom voor verteller Enders. Pauline (maar ook Velderman zelf) blijkt een illusie. Tenslotte zal Enders, evenals Carraway dat bij Gatsby deed, deze illusie ten grave dragen.

Velderman vertoont overeenkomsten met Tommie Vaulant. Ook hij behoort tot de lef-figuren die Springer zo dikwijls gebruikt. Ooit vroeg Tommie aan Bo of deze in zijn verhalen de patsers, de poeha-figuren, de slimme versierders, al deze gladde jongens op hem modelleerde. Emotioneel ontkent Bo dat. ‘Nee, het type zelf, waarvan er veel rondliepen, deed hem kokhalzen, schreef hij, en met grimmig genoegen liet hij dit soort boys in zijn verhalen onderuit gaan, maar ik moest niet denken dat hij mij zo zag.’ Tegen Madeleen, aan het einde, zegt Bo, dat hij Tommie vaak in zijn verhalen gebruikte, ‘zijn uiterlijk, dingen die hij vroeger zei, een paar gemeenschappelijke avonturen...’.

Tommie kan toch wel ingelijfd worden bij de klasse van Springers gladde jongens, de lef-figuren in wie de crack-up het duidelijkst gestalte krijgt. Zij zijn de superieure figuren, de natuurlijke leiders, die in ieder gezelschap de aandacht naar zich toe weten te trekken. Geen moeite is hun daartoe te veel. Iedere situatie lijken zij te beheersen. Deze personages doen sterk denken aan veel van Fitzgeralds glamour-personen, de schijnbaar succesvolle illusionisten. En dat gaat verder dan het innemen van whisky (in de verhalen van Springer staat de whisky-fles toch al altijd binnen handbereik). Van Salman in ‘Bericht uit Hollandia’, eventueel Wister Hazeltor in *De gladde paal van macht*, Voerman in ‘Zaken overzee’, Robbie Frederiks in ‘Pink Eldorado’ en Max Flier de Sombreuil in ‘Happy Days’ (*Zaken overzee*), via Menno Spanjer in *Tabee, New York* tot en met King Velderman in *Quissama*; allen zijn zij schatplichtig aan de personages van Fitzgerald. Geen van de gladde jongens, of het zou Voerman moeten zijn, die nog redelijk terechtkomt, bereikt het ideaal, hoe glad zij zich ook binnen society-kringen bewegen. De illusie waar zij alles aan ophangen, wordt gebroken. Zij vervallen tot escapisme of erger; eindigen in ieder geval met lege handen.

Dat laatste geldt ook wel voor andere personen dan de patsers. Ook voor hen is er niet veel te winnen, maar zij pretenderen minder. Veelzeggend in dit verband is een gedeelte van de montere flaptekst van *Zaken overzee*: ‘De figuren in dit boek strijden voor een zaak, of zijn uit op buit, maar zij veroveren niets, bereiken hun doel niet - en blijken tenslotte slechts ten overstaan van hun spiegel een niet onaardige schermutseling te hebben uitgevoerd.’

Tommie Vaulant en King Velderman komen er in beeldvorming beter vanaf dan eerdere patsers in het werk van Springer. Daarin zijn de patsers nog veel meer karikaturaal. Maar ze zijn er menselijker op geworden, de patsers van Springer. Dat heeft te maken met de positie van Bo en Enders, die als vertellers dichter bij hen komen te staan dan eerdere vertellers. In feite slagen deze twee vertellers er niet in hun rol van halve buitenstaanders vol te houden. Evenals in *The Great Gatsby* krijgt het opvoedingsidee in *Bougainville* en *Quissama* gestalte, doordat de problematiek van een Tommie en een King zich weerspiegelt in de vertellers.

Zowel Tommie als King ontwikkelen zich tot de beste vriend van de vertellers, die in veel op hen lijken. In de visie van Tommie zou Bo de ideale reisgenoot naar Bougainville zijn en zo mag ook Enders van Velderman mee naar vluchtplaats Quissama. Hoe belangrijk Velderman voor Enders geworden is, blijkt wel wanneer King voor de olifanten staat. Innerlijk huilt het in hem: ‘King King kom terug King je bent mijn beste vriend als ze jou verscheuren wat gebeurt er dan met mij denk aan mij denk aan mij...’ (*Quissama*, 141). Van Nick Carraway kan gezegd worden dat hij zich ontwikkelt tot een ‘zuivere’ dubbelganger van Jay Gatsby. Ook in *Quissama* zit het dubbelgangs-idee, maar hier krijgt dit via het tweelingbroer-motief gestalte. In het werk van Springer is de verbinding liefde-geld minder dominant dan bij F. Scott Fitzgerald. Goed, Tommie en King zijn rijk, maar bij een liedesrelatie krijgt de financiële positie minder reliëf. Interessant in dit verband is wat Springer in *Het favoriete personage* over *Tender is the Night* heeft opgemerkt. Van Dick Diver zegt hij dat de echte oorzaak van zijn ondergang niet is, zoals Hemingway wel beweerd heeft, dat hij door de Truly Very Rich gecorrumpeerd werd, maar dat hij (zoals zijn schepper zelf) emotioneel bankroet ging aan zijn verlangen bemind en bewonderd te worden. Een dergelijk verlangen kennen de gladde jongens van Springer ook, zij willen in het middelpunt van de belangstelling staan; door hun uitstraling en positie veroveren. Zij vallen naar boven bij gebrek aan tegenwicht van hun overblufte omgeving (Maatstaf), maar raken verstrikt in illusies; veelal is het de onrust die hen naar de plaatsen voert, waar zij de dood vinden.

Zowel Tommie Vaulant als King Velderman gaan ten gronde aan een te lang volgehouden droom. Op de door hen gekozen vluchtplaatsen vinden zij de dood; een dood waarvan tenminste gezegd kan worden dat ze die niet uit de weg gaan. Het te lang volhouden van een droom hebben Tommie en King gemeen met Gatsby, die de dood vindt in het zwembassin van zijn droompaleis. Het najagen van illusies, het thema dat ook F. Springer aanspreekt, loopt ook in *Bougainville* en *Quissama* op niets uit.

Ik had hier verder willen ingaan op verbanden tussen *The Great Gatsby* en *Quissama.* Maar in de Provinciale Zeeuwse Courant van 21 december 1985 heeft Hans Warren al op een aantal parallellen gewezen. Warren noemt *Quissama* een variatie op The Great Gatsby, waarbij hij zich afvraagt of het boek als eerbetoon bij het zestigjarig jubileum bedoeld is. ‘De grote King is een evenknie van de grote Gatsby. Zo'n legendarische figuur als Gatsby in New York was, is King in Angola. Ze zijn uit hetzelfde hout gesneden, beiden heel welgesteld en beiden bezeten door een allesverterende liefde. De indirecte wijze waarop het levensverhaal van Gatsby - via verteller Nick Carraway - wordt belicht stemt overeen met wat er in *Quissama* gebeurt. De belevenissen met Gatsby zijn voor die Carraway een soort opvoeding, evenals de belevenissen van Enders met King. De opvallendste parallel is natuurlijk

dat de grote Gatsby en de grote King als de maskers af moeten zulke zielige mensen zijn die beiden op treurige wijze aan hun eind komen en allebei in een waan hebben geleefd.' Hier is weinig aan toe te voegen. Of het zou een nadere analyse van overeenkomstige details moeten zijn, zoals het voortdurend gebruik van 'old sport' door Gatsby en de soortgelijke aansprekingen door Velderman ('Dat "old boy" bleek hem in de mond bestorven te liggen. In al zijn verhalen tegen mij was het "old boy" voor, "old boy" na, afgewisseld door "old chap", of "old fellow", ja, zelfs noemde hij mij "old sport".' (*Quissama*, 25)). De overeenkomsten in dergelijke details maken het er nog waarschijnlijker op dat Springer hier inderdaad een eerbetoon aan *The Great Gatsby* heeft willen brengen.

Beter is het hier nog even naar een ander boek van Springer te kijken en wel *Tabee, New York.* Ook in deze kleine roman uit 1974 kan een en ander van het Gatsby-thema waargenomen worden. Ook in dit boek draait het immers om een gemiste liefde, of, zo men wil, om een poging oude liefde te herwinnen. Ook in dit boek lijkt het er wel even op dat het Rudy en Dola lukt de tijd terug te draaien; voor Rudy blijft het, tegen haar naamsverandering in: Dollie. Aan iedere illusie wordt ook hier een ondubbelzinnig einde gemaakt door het tweede verraad van Rudy, dat voorbereid is d.m.v. het zwembad-verraad in Indië.

In het verleden slaagde, in plaats van Rudy, de praatjesmakende lef-figuur, Menno Spanjer - al even veramerikaniseerd als Tommie Vaulant, met Tom Buchanan-achtige trekken - erin Dollie te trouwen. Vanuit allerlei narigheid liet zij zich volgens eigen zeggen, gemakkelijk inpalmen. Wanneer zij Rudy in Amerika weer ontmoet, verkeert haar huwelijk in een staat als dat van de Buchanans in *The Great Gatsby.* Zoals Jay Gatsby - voordat er sprake was van een groen licht waarbij hij haar kon vermoeden - naar Daisy bleef zoeken in een krant van Chicago, die hij uitsluitend bleef lezen om haar naam tegen te komen, zo bekent Dollie aan Rudy, dat zij in iedere vreemde stad in een telefoonboek zocht naar Rudy's naam. Nog geen bladzijde na Dollies bekentenis van haar trouw aan de herinnering aan Rudy, komt Rudy in Great Neck, Long Island aan (vier uur, bloedheet), waar zijn secretaresse trouwt. Een meisje, Nancy, vraagt Rudy of hij wel eens van Scott Fitzgerald gehoord heeft. 'Jawel, dat was een beroemd schrijver, maar ik had niet veel of liever, helemaal niets van hem gelezen. Bij dat soort vragen moest je altijd oppassen. Je verneukte alleen je zelf als je te alwetend deed. Ik zou toch tenminste *The Great Gatsby* kennen, nam Nancy aan.' Nancy vertelt vervolgens dat *The Great Gatsby* zich voor een groot deel op de plaats van de bruiloft heeft afgespeeld. 'Alles ademde de sfeer van de roaring twenties. Gangsters en illegale drankstokers. Careless, reckless li-

ving, zei Nancy met trillende wimpers. Wie sprak er van de swinging sixties? My gosh, those people in the twenties *really* were swinging! En Scott Fitzgerald had het allemaal in zijn boeken beschreven.' (*Tabee, New York*, 83)

Ook dit is een hommage aan Fitzgerald. Dat Rudy daarbij doet alsof hij Fitzgerald niet kent ('Bij dat soort vragen moest je altijd oppassen') kan als een spel met de lezer opgevat worden. Onkunde met betrekking tot het werk van Fitzgerald, waar de auteur in ieder geval geen last van heeft, functioneert hier als een verwijzing naar de structurerende invloed die van *The Great Gatsby* ook op Tabee, New York moet zijn uitgegaan.

Er is nog wel meer te zeggen over F. Scott Fitzgerald in het werk van F. Springer. Grotendeels heb ik mij hier beperkt tot *The Great Gatsby.* Naar aanleiding van 'Happy Days' kan nog gewezen worden op de crack-up van Max Flier de Sombreuil, die overeenkomsten vertoont met die van Dick Diver in *Tender is the Night.* Diver, door Springer aangewezen als zijn favoriete literaire personage in *Het favoriete personage.*

Zowel in 'Happy Days' als in *Tender is the Night* is er sprake van een voorspoedige loopbaan; wetenschappelijke prestaties komen echter nauwelijks verder dan het belofte-stadium. In beide teksten is sprake van buitenechtelijke flirtation met als prominente (begin-) lokatie een strand (vergelijk Debbie en Rosemary). Zowel Diver in deze 'story of deterioration' (zoals Fitzgerald *Tender is the Night* noemde) als Flier maken zich - geplaagd door gevoelloosheid - onmogelijk en beide verhalen eindigen met een spoorloze verdwijning (het escapisme-motief). 'Het was een aangenaam idee, vonden we allebei, dat de wereld nog zo groot was dat iemand spoorloos kon verdwijnen.' (*Zaken overzee*, 173). Bovendien kan nog gewezen worden op Max' constatering: 'De enige manier om dit bestaan draaglijk te maken is leven in een schimmenrijk', die weer teruggevoerd kan worden tot de thematiek van *The Great Gatsby.*

Van 'Happy Days' veronderstelt F. Springer in het Maatstaf-interview dat Fitzgerald daar invloed op gehad heeft. In *Tabee, New York* en *Bougainville* refereert hij direct aan *The Great Gatsby.* En in *Quissama*, waarin geen referenties aan het meesterwerk van Fitzgerald aangetroffen kunnen worden, zijn de overeenkomsten maar al te duidelijk. Overeenkomsten die zich overigens beperken tot de thematiek, het perspectief, de personage-beschrijving en details. De stijl van Springer is met meer nadruk ironisch dan die van Fitzgerald en laat zich moeilijker vergelijken. In 'Namen, namen, meer dan namen' heeft Harry Bekkering op overtuigende manier laten zien dat *Bougainville* (ook) een hommage is aan een aantal literatoren van wie Du Perron en Multatuli de belangrijkste zijn. Dat de importantie van Fitzgerald zich in dit gedenkschrift - naar mijn oordeel nog steeds Springers mooiste boek - kan meten met die van deze Nederlandse auteurs, denk ik hierbij te hebben laten zien. Met *Bougainville* heeft Springer ook F. Scott Fitzgerald willen eren. Het eerbetoon gaat intussen verder dan *Bougainville* alleen. Ook in ander werk is hij direct en indirekt aanwezig. Wie zo met een auteur die hij bewondert, omgaat, toont eens te meer dat hij over een bijzonder schrijverschap beschikt.

Gebruikte literatuur

Harry Bekkering: ‘Namen, namen, meer dan namen, De literaire sprongen van F. Springer’. In: Literatuur, nr 3, 1984, p. 156-164.
Tom van Deel: ‘Allemaal gelogen’. In: *Jan Campertprijzen 1982.* 's-Gravenhage 1982.
Het favoriete personage van vijfenzestig Nederlandse schrijvers, dichters en uitgevers van A. Alberts tot Ad Zuiderent. z.p. 1983.
F. Scott Fitzgerald: *The Beautiful and the Damned.* Harmondsworth 1985.
F. Scott Fitzgerald: *The Crack-Up with other Pieces and Stories.* Harmondsworth 1986.
F. Scott Fitzgerald: *The Collected Short Stories of F. Scott Fitzgerald.* Harmondsworth 1986.
F. Scott Fitzgerald: *The Great Gatsby.* Harmondsworth 1973
F. Scott Fitzgerald: *De grote Gatsby.* Amsterdam 1948.
F. Scott Fitzgerald: *The Last Tycoon.* Harmondsworth 1977.
F. Scott Fitzgerald: *This Side of Paradise.* Harmondsworth 1974
F. Scott Fitzgerald: *Tender is the Night, A Romance.* Harmondsworth 1986.
F. Scott and Zelda Fitzgerald: *Bits of Paradise.* Harmondsworth 1986
Ford Madox Ford: *The Good Soldier, A Tale of Passion.* Harmondsworth 1985.
André Le Vot: *F. Scott Fitzgerald, A Biography.* Harmondsworth 1983.
F. Springer: *Bericht uit Hollandia & Schimmen rond de Parula.* Amsterdam 1979.
F. Springer: *Bougainville, Een gedenkschrift.* Amsterdam 1981.
F. Springer: *De gladde paal van macht, Een politieke legende.* Amsterdam 1969.
F. Springer: ‘Ontmoetingen met Multatuli’. In: Over Multatuli, nr. 12, 1984, p. 1-14.
F. Springer: *Quissama, Een relaas.* Amsterdam 1985.
F. Springer: *Tabee, New York.* Amsterdam 1974.
F. Springer: *Zaken overzee.* Amsterdam 1977.
Andrew Turnbull: *Scott Fitzgerald.* New York 1962.
Hans Warren: ‘De grote King, Nieuw werk van F. Springer’. In: De Provinciale Zeeuwse Courant, 21-12-1985.
Ad Zuiderent: ‘F. Springer’. In: *Kritisch literatuur lexicon*, september 1980.
Ad Zuiderent en Anton Korteweg: ‘In gesprek met F. Springer’. In: Maatstaf, nr. 8/9, 1978, p. 1-9.

Eindnoten:

* Vergelijk Springer in het Maatstaf-interview: ‘Het motief van plotseling verdwijnen en even plotseling opduiken, vooral ook dat plotselinge opduiken met de daaraan verbonden confrontatie met gebeurtenissen uit het verleden, heeft mij altijd erg geboeid.’

Frank van Wijck
Bibliografie

1. 'Zum heulen', In: Almanak voor de Civitas der Leidsche Universiteit, Leiden 1955, p. 200.
2. 'Mensenkennis', In: de Uitkijk, onafhankelijk weekblad voor Nederland, 5 november 1955, Haarlem 1955, de Uitkijk, pp.20-21.
3. 'Spes mundi', In: Ontmoeting, letterkundig en algemeen cultureel maandblad, october 1956, Baarn 1956, Bosch en Keuning N.V., p. 28.
4. 'Een eskimo op het dak', In: *Vandaag* 5, nieuw werk van Nederlandse, Vlaamse en Zuid-Afrikaanse schrijvers, samenstelling Frans de Bruijn en Jaap Romijn, Utrecht 1958, Bruna, Zwarte Beertjes, pp. 232-242. (Herdrukt in Oscar, 1961 en vertaald door Debbie en Koko Wolf in Delta, spring issue 1961)
5. 'Zwemmen bij Hollandia', In: Tirade, jrg. 2 (1958), nr. 18, p. 203.
6. 'Wister naar het binnenland', In: Tirade, jrg. 2 (1958), nr. 18, p. 203.
7. 'Portret van een likker', In: Tirade, jrg. 3 (1959), nr. 29, pp. 167-171.
8. 'Een deftig feest', In: Oscar, 1961, Hilversum 1961, C. de Boer.
9. *Bericht uit Hollandia, 's-Gravenhage 1962, Stols. (Tweede druk: Amsterdam 1979, Querido Salamanderpocket 475, samen met: Schimmen rond de Parula*)
10. *Schimmen rond de Parula*, Amsterdam 1966, Querido, De Boekvink. (Tweede druk: Amsterdam, 1979, Querido Salamanderpocket 475, samen met: *Bericht uit Hollandia.* Vertaald in: *Memory and agony*, Dutch stories from Indonesia, Ed. Rob Nieuwenhuys, Twayne publishers, Boston 1979)
11. 'Wij vlogen uit Indië', In: Tirade, jrg. 12 (1968), nr. 135, pp. 134-135.
12. 'Ontbijt in Singapore', In: Tirade, jrg. 12 (1968), nr. 135, p. 136.
13. *De gladde paal van macht*, Amsterdam 1969, Querido. (Tweede druk: Amsterdam 1980, Querido Salamanderpocket 501)
14. 'Gemengd nieuws uit Bangladesh', In: Tirade, jrg. 17 (1973), nr. 190, pp. 506-508
15. *Tabee, New York*, Amsterdam 1974, Querido. (Tweede druk: Amsterdam 1978, Querido Salamanderpocket 443)
16. Zaken overzee, Amsterdam 1977, Querido. (Tweede druk: Amsterdam 1982, Querido Salamanderpocket 533)
17. 'Ontmoetingen in NRC Handelsblad.
    1. 'Hoe begroet ik iemand op onvergetelijke wijze' (7 maart 1978)
    2. 'Beroeps' (28 maart 1978)
    3. 'Omar en ik' (18 april 1978)
    4. 'Lucy'(16 mei 1978)
    5. 'Een resolute regelaar (6 juni 1978)
    6. 'Caresse' (1 juli 1978)
    7. 'Werther te Woudenberg' (18 augustus 1978)
    8. 'De secretaris' (22 september 1978)
    9. 'Willem de Veroveraar' (10 october 1978)
    10. 'André Malraux in Bangladesh' (3 november 1978)
    11. 'De wegloper' (8 december 1978)
    12. 'Déja lu in Zürich' (19 februari 1979)

13. ‘Mijn vriend Lodewijks’ (12 maart 1979)

18. *Querido in Amerika*, Anekdotes en fantasieën van eenenzeventig schrijvers en tekenaars, Amsterdam 1979, Querido, pp. 130-133.
19. *Bougainville*, Amsterdam 1981, Querido. (Zesde druk: Amsterdam 1985, Querido Salamanderpocket)
20. ‘Een glimlach in september’, In: De Tweede Ronde, jrg 4 (1983), nr. 1, pp. 27-37.
21. ‘Dick Diver’, In: *Het favoriete personage van vijfenzeventig Nederlandse schrijvers, dichters en uitgevers van A. Alberts tot Ad Zuiderent*, Wageningen 1983, Raamgracht, pp. 122-123.
22. ‘Ontmoetingen met Multatuli’, In: Over Multatuli, jrg. 7 (1984), nr. 12, pp. 1-14.
23. ‘Stiff upperlips in Nieuw-Guinea’, In: Haagse Post, 2 juni 1984, pp. 61-62.
24. letteren. 's-Gravenhage. Door schrijvers en dichters in kaart gebracht, samenstelling Tilly Hermans, Harry Scholten en Lodewijk van Zonneveld, Amsterdam 1984, Meulenhoff, pp. 99-101.
25. ‘Schrijvers zijn leugenaars’, In: Ars Aequi (themanummer over literatuur en recht), jrg. 33 (1984), nr. 12, pp. 730-731.
26. *Quissama*, Amsterdam 1985, Querido.
27. ‘De mannekes van het uur en de bard van alle tijden’, In: de Volkskrant, 31 december 1985, Amsterdam 1985, Volkskrant, p. 5.

Wim Hottentot
‘Ons geheim is een van woorden niet’?
Een hineininterpretatie

In 1952 leest de protestantse criticus C. Rijnsdorp de zojuist postuum verschenen dichtbundel *Het innerlijk Behang en andere gedichten* van de jonggestorven Hans Lodeizen.

Rijnsdorp leest bijvoorbeeld:

zij waren altijd samen

als zij het verkeerd gedaan hadden
in de herfst
(..........)
als hij ziek was en in zijn hand
lag als een geschenk de ander

als zij ziek in bed lagen
en het bed de huifkar was
van hun vrees...

‘het verkeerd gedaan hadden’? Een bed dat ‘de huifkar was van hun vrees’? Wat moet dát nu wel betekenen, zal Rijnsdorp gedacht hebben. Hij ziet dat één gedicht is geschreven ‘Voor L.A. Ries’, de voormalige thesaurier-generaal van Financiën, die in 1936 ontslagen werd na een opzienbarend en veelbesproken homoseksueel schandaal, waarbij hij slechts zijdelings, of eigenlijk helemaal niet, betrokken was.[1.]

Rijnsdorp leest een gedicht bij Lodeizen, dat begint:

luister:

toen ik nog met hem
leefde en wij de wereld samen
maakten, wevend en rafelend
toen ik zijn oog bij mij had
en zijn witte handen
toen heb ik de sneeuw gezegend
en in de regen gelachen.

En het gedicht eindigt:

ik ben in zijn ogen gevangen
ik ben in zijn oren verward
ik ben in zijn lichaam verdwaald
in zijn lichaam verdronken.[2.]

Dan publiceert Rijnsdorp, die een scherpzinnig lezer is, een heel positieve bespreking van de bundel van Hans Lodeizen in het protestants-christelijke tijdschrift Ontmoeting, waarvan hij redacteur is. Hij vat zijn visie op de dichter als volgt samen:

> een aardige, gulle, rusteloze jongen, niet of nog niet geslagen in de ban
> van een grote passie voor een vrouw - in zijn verzen blijkt daarvan althans

niets - maar met een grote, zuivere hunkering naar een beetje
gemeenschappelijk menselijk geluk.[3.]

Neen, inderdaad, in zijn verzen blijkt niets van een grote passie voor een vrouw, geen woord van gelogen, maar er blijkt wel een andere passie, die zoals dat soms gaat, *dare not speak its name.* Die niettemin wèl bestaat en in wier ban je wèl geslagen kan worden. Het vereist echter enige zelfoverwinning om er openlijk over te praten. Vandaar dat ik het eufemistisch gebruik van 'verkeerd' aanstipte en Rijnsdorp even liet nadenken over het bed als 'huifkar van vrees', vandaar dat ik verwees naar die beroemde laatste regel *The Love that dare not speak its name* uit het gedicht 'Two Loves' van Lord Alfred Douglas, wiens roekeloos optreden Oscar Wilde noodlottig is geworden.

Douglas beschrijft een droomvisioen. De personificatie van de gelijkgeslachtelijke liefde, die zichzelf kortweg 'Love' noemt, wordt er door de zelfgenoegzame personificatie van de, laten we zeggen 'normale', liefde voor 'Shame' uitgemaakt: Schande, maar ook Schaamte.

He lieth, for his name is Shame
But I am Love, and I was wont to be
Alone in this fair garden, till he came
Unasked by night; I am true Love, I fill
The hearts of boy and girl with mutual flame.
Then sighing said the other, 'Have thy will,
I am the Love that dare to speak its name.'[4.]

Het geheim: angst en schaamte

Een onderzoek naar begrippen als 'angst' of 'durf', als 'schaamte', als 'geheim' in literatuur met een homo-erotische thematiek, levert interessant materiaal op.

Walt Whitman, de Amerikaanse dichtervorst bij uitstek, geeft ergens in de afdeling 'Calamus' van zijn bundel *Leaves of Grass* naar mijn gevoel de klassieke formulering: 'I dare not tell it in words, not even in these songs', ik durf het niet te zeggen, zelfs niet in deze verzen. 'Deze verzen', in de afdeling 'Calamus', hebben een homo-erotische inhoud. In het programmatische eerste gedicht van Calamus met de omineuze titel 'Op onbetreden paden' schrijft Whitman:

homoseksuele handelingen afgebeeld op een zilveren beker, laat 1e eeuw v.Chr.

No longer abash'd, (for in this secluded spot I can re-
spond as I would not dare elsewhere,)
....
I proceed for all who are or have been young men,
to tell the secret of my nights and days,
To celebrate the need of comrades.[5.]

Niet langer beschaamd (want op deze afgelegen plek
kan ik antwoorden wat ik elders niet zou heb-
ben durven zeggen.)
....
Begin ik mijn arbeid voor allen die jonge mannen zijn
of geweest zijn,
Ik zal het geheim vertellen van mijne nachten en dagen, ...
Ik zal de noodzaak van makkers loven.[6.]

In het derde gedicht ‘Whoever you are holding me now in hand’ wordt ook weer veel gesuggereerd, maar niet uitgesproken:

Wie gij ook zijt die mij vasthoudt,
Indien gij mist wat gij boven alles behoeft is al wat gij
doet nutteloos,
Ernstig waarschuw ik u voor gij dieper in mij doordringt,
Ik ben niet zooals gij mij dacht maar heel anders.

Het gedicht eindigt:

For all is useless without that which you may guess at
many times and not hit, that which I hinted at;
Therefore release me and depart on your way.

Want alles is te vergeefs zonder dat waarop ik zinspeel
en waarnaar gij menigmaal kunt raden zonder
het te vatten;
Daarom verlaat mij nu het nog tijd is en ga uw weg.

En in de Elfde Strofe van de *Strofen uit de nalatenschap van Andries de Hoghe* van de Nederlandse dichtervorst P.C. Boutens lezen we:

Wij hebben nooit uw bonten dans gestoord:
wij spelen enkel met wie tot ons komt.
En ons geheim is een van woorden niet,
maar van lang zwijgen...[7.]

Cynische onderzoekers van de homo-erotische literaire traditie hebben dan ook wel gesteld dat dát het belangrijkste kenmerk van die traditie is: het zwijgen, het niet-spreken![8.] Het meedragen van een Geheim.

Dass wir der liebe treuste priester wol
sie suchen müssen in verhülltem jammern...
(.........)

All unsre götter schatten nur und schaum!
Die trouwste priesters van de liefde zijn,
Wij zouden, 't hoofd verhuld, haar klagend zoeken...

(.........)
Al onze goden schuim en schaduwen![9]

Walt Whitman

Zo staat te lezen bij de Duitse dichtervorst Stefan George, die vaak het verwijt te horen heeft gekregen ‘leeg’ of ‘koud’ te zijn.

Een dergelijk verwijt bij Boutens. Berucht is de aanval van de jonge P.N. van Eyck, die de bespreking van de bundel *Carmina* uit 1912 begon met het constateren van ‘het gebrek aan ziel en liefde, dat het grootste gedeelte dezer verzen in hun wezen kenmerkt...’. Even verder: ‘Zonder de bindende kracht van het gemoed geen menselijke liefde, zonder menselijke liefde, in haar ruimste betekenis, geen poëzie.’ En dat mankeert volgens Van Eyck in de *Carmina* van Boutens: ‘bijna nimmer liefde, bijna nimmer overgave, bijna nimmer een zich met de volledige persoonlijkheid verliezen in de beminde, bijna nimmer menselijke tederheid, innigheid, onstuimigheid.’[10]

De *Strofen uit de nalatenschap van Andries de Hoghe* werden in 1919 gepubliceerd, maar volgens het voorwoord van Boutens, wiens auteurschap inmiddels door de grote studie van Blok volstrekt zeker is[11], ‘lag de copie dezer verzen in den zomer van 1914 voor den drukker gereed.’ Is het ongeoorloofd als ik na het verwijt van Van Eyck over het gebrek aan echte liefde en overgave de volgende ver-

zuchting in het laatste kwatrijn van de Tweede Strofe als een gepijnigde reactie van Boutens opvat?

> zich liefdes eigen kinderen weten,
> en haren vollen dag verbeiden
> in donkren schijn van liefdeloozen,
> die nimmer zich verraden mag.[12.]

De ongespecifieerde groep 'wij', die waarschijnlijk voor die van de 'verkeerde liefhebbers'[13.] staat, beklaagt zich erover dat ze nooit haar liefhebberij mag tonen en daardoor schijnbaar liefdeloos is. Ik vraag me af of de trouwste priesters en de eigen kinderen van de liefde geheel los van elkaar staan. Het gedicht van George werd in 1899 gepubliceerd en George was dankzij Verwey in Nederland vrij bekend.[14.] Bovendien meen ik een echo van het vers: *All unsre götter schatten nur und schaum* te horen in het motto van de Strofen, dat Boutens later onder eigen naam opnam in zijn *Oud-Perzische Kwatrijnen* (1926). Maar misschien moet ik eerder van 'verwantschap' spreken, omdat het kwatrijn tevens een vrij getrouwe vertaling is van de (Franse) versie die Boutens als brontekst had:

Stefan George en Albert Verwey, tekening van Toorop, mei 1901

> Die van Uw liefde de belijders waren,
> Zij rusten allen met de martelaren.
> Al hare helden zijn in 't veld verbloed...
> Toch blijft in heel Uw weerld de zege hare.[15.]

Anton Reichling S.J. publiceerde in 1925 een studie over *Het Platonisch denken bij P.C. Boutens.* Hij kon een stuk beter lezen dan Van Eyck. Reichling spreekt waarschuwend (S.J.!) van 'den fellen gloed van lichamelijk schoon die vaak uit deze verzen straalt' en van 'de sfeer van zinnelijkheid die er rond hangt, en die hen zeker niet maakt tot een heel gezond gedachten-milieu.'[16.]

Nog een voorbeeld, te vergelijken met mijn begin.

In 1985, 23 jaar na Rijnsdorp, leest W.J. Aerts, hoogleraar Nieuwgrieks aan de RU te Groningen, het gedicht 'Het overige zal ik hun beneden in de Hades vertellen' van K.P. Kavafis. De Hades is de onderwereld waar de doden heengaan en de titel

is een versregel uit Sophocles' tragedie Ajax. In het gedicht van Kavafis filosofeert een Romeinse proconsul over het vers, dat hij met instemming citeert:

> ... hoe ànders zullen wij daar blijken te zijn. (nl. in de Hades, WH)
> Wat wij hier voor ons houden als wakende wachters,
> wonden en geheimen die we in onszelf verbergen,
> met dagelijkse hevige angst,
> zullen wij daar vrij en openlijk vertellen.[17.]

Aerts herleest het gedicht n.a.v. de publicaties van Rudy Kousbroek in NRC-Handelsblad van februari 1985. Kousbroek noemt daar de homoseksualiteit 'het meest centrale thema van Kavafis' poëzie en de tragedie van zijn leven'. Hij maakt met goede parallelen uit andere gedichten aannemelijk dat de 'wonden en geheimen die we in onszelf verbergen' metaforisch verwijzen naar angst- en schuldgevoelens van Kavafis over zijn homoseksuele verlangens en ervaringen. Aerts reageert op de interpretatie van Kousbroek in een ingezonden brief waarin hij als zijn mening geeft 'dat er niets is in dit gedicht wat op een speciale homo-erotische achtergrond duidt' en hij vindt dan ook dat Kousbroek 'hineininterpretiert'. Bepaald opmerkelijk is het te zien dat de filoloog Aerts volstrekt het feit negeert dat Kousbroek zijn interpretatie stoelt op overeenkomsten en parallelen in andere gedichten van Kavafis. Ik geef de reactie van Kousbroek uitgebreid weer, omdat ik hem zo volstrekt adequaat en gepast vind:

> Natuurlijk is het een beschouwing over de 'andere wereld', en als men verder niets van Kavafis wist en geen ander gedicht van hem kende is het misschien denkbaar dat men zich niet verder zou verdiepen in het waarom van die beschouwing. Maar wetend dat Kavafis homoseksueel was en denkend aan de verschrikkelijke druk waaronder homoseksuelen in die tijd leefden (zelfmoorden waren niet zeldzaam, Oscar Wilde kwam ervoor in de gevangenis); wetend hoe hevig dit Kavafis preoccupeerde en hoe deze zelfde angsten en geheimen in andere gedichten onomwonden met zijn homoseksualiteit in verband worden gebracht (...) - mij dunkt, dat iemand die dan bij het lezen van de geciteerde regels denkt dat het om ongedefinieerde geheimen en onbepaalde existentiële angsten gaat beter geen Kavafis kan lezen.[18.]

De verdwijntruc

Voor mij staat het vast dat Kousbroek volkomen gelijk heeft, maar het betreft hier inderdaad bij uitstek een interpretatiekwestie, waarover discussie dus mogelijk en nodig

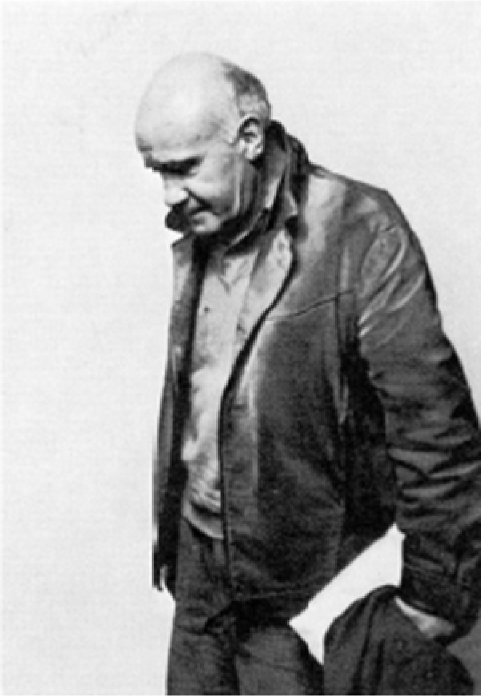
is. De naar mijn gevoel bijziende manier van lezen die zowel Rijnsdorp als Aerts er op na hielden, is op zichzelf gezien typisch: sommige, peen vele critici blijken een blinde vlek te hebben als het om een homo-erotische thematiek in de literatuur gaat. Vooral vroeger kon men dan vaak het verwijt van 'leegte' of 'kilte' of 'gebrek aan liefde' horen. Maar misschien zien die critici het ook echt wel niet. Het is bijna een axioma: in de kunstkritiek - want mijn constatering gaat niet alleen op voor de literaire kritiek - wordt een homo-erotische thematiek van een kunstwerk zoveel mogelijk genegeerd of gekleineerd, alsof zoiets tóch een beperking, een *tekort* zou zijn en niet een extra! De kunstgreep van de verdwijntruc is de norm: Homoseksuele kunst is alleen kunst als zij niet homoseksueel is, d.w.z. als het homo-erotische aspect kan worden geneutraliseerd. Daardoor zou dergelijke kunst dan 'universeler' worden. Het hangt er maar van af wat je universeel noemt! Homoseksualiteit bestaat echt, al dreigt men dat wel eens te vergeten door de onvermoeibare propaganda die er, dag in dag uit, via media, onderwijs, en hoeksteen van de samenleving voor het normale wordt gemaakt. 'Verbeelde homoseksualiteit' behoeft niet gelegitimeerd te worden: voor zo'n 10% van de Nederlanders is de wereld van de verkeerde liefde zelfs veel herkenbaarder dan de vervreemdende 'samenleving' waarin zij wonen: *o - mijn vriend - deze wereld is niet de echte.* Het vermaarde citaat uit het werk van Hans Lodeizen bevat voor velen een diepe waarheid.

Ik schrijf deze woorden neer, mede naar aanleiding van de 'typische' reactie van James Brockway in ditzelfde tijdschrift.[19] Ik pleit absoluut niet voor een realistische beschrijving van het leven van de modale homo of lesba, en natuurlijk zijn er goede en slechte boeken met een homoerotische thematiek, maar het wil mij voorkomen dat de ondertoon van verwijt die Brockway hindert in sommige boeken met verbeelde homoseksualiteit, niet altijd ten onrechte is aangeslagen. Bovendien heb ik het idee dat ik een dergelijke toon wel eens in 'andere' boeken ben tegengekomen, waar het dan 'bitterheid' heet: Louis Paul Boon, Céline, ik noem maar enkele namen! En ik zie volstrekt niet in, waarom in 'zo'n' boek 'veel meer dan homoseksualiteit' (blz. 79) zou moeten worden verbeeld. Misschien wel, misschien niet. Behelst Reve's *Op Weg naar het Einde* veel meer dan homoseksualiteit? En Genets *Notre Dame des Fleurs*? De Freudiaan in mij fronst bij de woorden van Brockway, al zijn ze zonder twijfel goed bedoeld, argwanend de wenkbrauwen! Robert K. Martin verwoordt mijn gevoelens perfect:

> Out of a desire to achieve tolerance for diverse sexualities, liberal ideology has persuaded many that sexuality is a small, private part of our lives. Such a view may be superficially true for some heterosexuals who are never required to think out the implications of their sexuality. But even then it is hardly true at the deeper level, where metaphors function. Metaphors convey truths we are frequently unaware of.[20]

'Gaat dat nooit eens vervelen, steeds die homoseksualiteit bestuderen?' vraagt men mij soms meewarig. 'Nee, net zo min als fruitvliegjes of heteroseksualiteit bestuderen,' is mijn vaste reactie! Waarom zou de studie van een immer genegeerde thematiek in de literatuur niet een interessant resultaat kunnen opleveren, ook voor anderen dan subjectief betrokkenen? Een 'multi-culturele' samenleving heeft een

multi-culturele kunst. Verdieping en vernieuwing van de kunst komt veelal uit de marge.



Jean Genet

De (hinein)interpretatie

Enkele maanden geleden hield Paul Binding, de schrijver van het boek *Lorca. The Gay Imagination* een lezing in Amsterdam. Binding sprak daarbij enkele malen over García Lorca's homoseksualiteit en hoe die in bepaalde werken van de Spaanse dichter weerspiegeld wordt. Ook hier bleek menigeen op de manier van Aerts defensief te reageren. Nooit iets van een homo-erotische thematiek in Lorca's werk gelezen! ‘Hineininterpreteren’!

De twee jongste postume publicaties, het toneelstuk *Het Publiek*, *El Publico* en de zgn. *Sonnetten van de duistere liefde, Sonetos del Amor Oscuro* blijken een typisch homoerotische thematiek te hebben.[21.] Het komt me voor dat nu ook het andere werk terecht wat diepgaander op al of niet verborgen aanwijzingen wordt onderzocht!

Vier dagen na Binding hield Ian Gibson, de bekendste Lorca-kenner van dit ogenblik en de door de familie geautoriseerde biograaf, ook een lezing en hij benadrukte bui-

tengewoon sterk Lorca's homoseksualiteit *als motor van zijn literair werk.* Hij zei er eerlijkheidshalve bij dat hij dat met opzet juist in Amsterdam deed. In Spanje zelf heerst er nog altijd een groot taboe in dezen.

Dit soort discussies heeft ook al een ‘typisch’ verloop:

‘Ten eerste is het niet waar.

Ten tweede wist iedereen het al lang.

Ten derde is het irrelevant voor de interpretatie.’

Maar kunnen Lorca's homoseksuele verlangens irrelevant zijn, als we zien dat vrijwel al zijn werk min of meer verhuld seksuele frustratie thematiseert. In *El maleficio de la mariposa*, *De beheksing van de vlinder*, Lorca's oudste overgebleven (en als een baksteen gevallen) toneelstuk, wordt een mannetjeskever niet verliefd op een vrouwtjeskever, maar op een gewonde vlinder. Heeft die thematiek niets met de mens Federico te maken? De vraag stellen is hem beantwoorden, natuurlijk. En in *Canciones* begint het gedicht met de titel ‘Verlaine’(!) op een manier die ons toch bekend begint voor te komen:

La canción,
que nunca diré,
se ha dormido en mis labios.
La canción,
que nunca diré.[22.]

Het lied dat ik nooit uiten zal,
heeft op mijn lippen geslapen.
Het lied dat ik nooit uiten zal.

Goed, over punt één en twee denke men wat men wil. Ik blijf het vooral over punt drie hebben, het aloude kernpunt van de literatuurwetenschap: de interpretatie.

In een interview met Johan Diepstraten en Sjoerd Kuyper meent Gerrit Komrij, die uiteraard nooit te beroerd is om op ons gebied een stevige uitspraak te doen, dat in zijn bundel *Capriccio* ‘heel veel gedichten staan die door niet-homosexuelen niet te begrijpen zijn. Tenminste, er staan dingen in die ze zullen missen. (...) Er zit een zekere sensibiliteit in, die maakt dat bepaalde aspecten daarvan andere mensen ontgaan.’[23.] Komrij meent kennelijk dat er zoiets als ‘homosensibiliteit’[24.] bestaat waardoor een bepaalde groep lezers, nl. die met homoseksuele verlangens en ervaringen, zijn werk rijker kan interpreteren dan de ‘common reader’, in ieder geval daar waar een homo-erotische thematiek wordt verwoord. Hoewel Kousbroek in zijn genoemde artikelen over Kavafis dat ten stelligste ontkent, geloof ik dat Komrij niet helemaal ongelijk heeft. Maar men moet hier natuurlijk niet generaliseren, want zoals men door training, inzet en volharding Aeschylus en Horatius kan leren lezen, al worden we nooit Grieken of Romeinen, zo kan iedereen teksten leren lezen die over homo-erotische gevoelens of ervaringen gaan. Men moet daartoe alleen de dankzij Gadamer en Jauss vermaarde uitspraak van de Engelse filosoof Robin George Collingwood onderschrijven ‘dat men een tekst alleen kan begrijpen als men de vraag heeft begrepen waarop die tekst een antwoord is’.[25.] Het uitgangspunt van Collingwood wordt, dat spreekt vanzelf, door vele gewetensvolle literatuurwetenschappers, bij zeer verschillend onderzoek, gehanteerd. Wellicht bestaat er homosensibiliteit, maar

er bestaat geen homomethodiek, waardoor de literaire homologie een andere methode zou vereisen dan - zullen we, met Komrij, zeggen ‘ander’? - literair onderzoek.

Kavafis

De code

Eerst nog een waarschuwing vooraf:

> Gay readers are especially quick to discover allusions to homosexuality and to crack coded references to it, sometimes so quick that they hear a thumb where no apple fell.[26.]

We lopen inderdaad het risico ‘hinein te interpreteren’ en een bons te horen zonder dat er een appel gevallen is, maar wie geregeld zogenaamde wetenschappelijk interpretaties van het werk van andere, dat wil dus zeggen: niet-homoseksuele, literatoren moet doornemen, weet dat er op deze wereld sowieso meer bonzen worden gehoord dan er appels vallen. Ik geef het citaat vooral, omdat het spreekt van het ‘kraken’ van een ‘code’.

Dat is één van die kenmerken die men zich terdege moet realiseren: in veel tijden en culturen moest de schrijver (of schrijfster, maar daar hebben we voor het verleden vrijwel geen voorbeelden van) die een homo-erotische thematiek onder woorden wilde brengen, als hij dat al durfde, dat verhuld en gemaskeerd doen. Er is sprake van mededelin-

gen in een soort code die alleen de kenners verstaan of althans vermoeden. In de jongste tijd is een dergelijke maskering veel minder nodig, maar in literatuur tussen, pakweg, 1860/70 en 1950 is het uiteraard veelal regel. Uitzonderingen zijn er altijd: ik hoef alleen maar op het beruchte *Pijpelijntjes* (1904) van Jacob Israël de Haan te wijzen, in zijn directheid min of meer uniek.

Ik kan hier niet de illusie hebben dat ik een sluitend betoog kan houden om die code in al zijn bijzonderheden uiteen te zetten. Er is tot nog toe nauwelijks onderzoek naar gedaan, noch in Nederland, noch daarbuiten.[27.]

Wat ik ga doen is tendenzen aangeven aan de hand van concrete voorbeelden. Mijn onderzoek op dit gebied is strikt literair en vrijwel steeds vergelijkend. Hier dus niets dus over historische beelden van homo's, of over homoseksuele zelfhaat, dan wel ‘gay-pride’. Niets over ‘genderproblematiek’: zijn of voelen literair uitgebeelde homo's zich gemankeerde vrouwen? En lesba's omgekeerd? Überhaupt niets over vrouwen, want behalve Sappho en Radclyffe Hall was er nauwelijks een traditie voor 1950. Vragen over de biografie van vermaarde schrijvers: was Shakespeare ‘zo’, of Michelangelo, of Montaigne, of Platen, heeft Kloos ‘het’ ooit met Verwey gedaan, dergelijke vragen zijn wetenschappelijk gezien alleen van belang voor zover zij het werk kunnen verhelderen.[28.] Wèl interessant, juist ook voor de interpretatie van de homo-literaire traditie, is natuurlijk de vraag hoe het te verklaren valt dat in opsommingen van Beroemde Homo's sommige namen steeds weer opduiken, wie dan wel worden genoemd en waarom.

‘Namedropping’

Voor een deel komt dat door het feit dat tot voor kort de reguliere historici absoluut geen belangstelling hadden voor de geschiedenis van de verschillende homoseksualiteiten. Een zinnetje als ‘History books didn't seem to know that people like him existed’ uit de Amerikaanse pedoroman *Kevin* (1980) kan hier als typisch gelden.[29.] Niet alleen de kunstkritiek, maar ook de reguliere geschiedschrijving placht, als het maar even mogelijk was, alle soorten homoseksueel gedrag te negeren. En als er een heel enkele keer naar werd verwezen, dan toch altijd vanuit een sterk moralistisch gekleurd betoog, waarmee de auteur liet uitkomen dat hij nauwelijks sympathie voor een dergelijke abnormale erotiek kon opbrengen. Laat staan dat ooit eens door de ogen van de ‘verkeerde liefhebber’ naar de ‘normale’ wereld werd gekeken.

Het zoeken naar een eigen ‘Usable Past’, een bruikbaar verleden, trof men vroeger algemeen aan als de homo-erotische liefde tot thema van een literair werk werd gemaakt, vandaag meestal als ‘gezonken cultuurgoed’ in tweederangs homoboeken, vooral de Amerikaanse. Tijdens de speurtocht naar een identiteit of althans naar rechtvaardigingsgronden kunnen historische exempels, zeker waar het ook nog algemeen erkende beroemdheden betreft, de homo-erotiek uit de sfeer van het verbodene of belachelijke halen. Een boek als *Notre Amour* (1967) van de Franse schandaleuze romanschrijver Roger Peyrefitte voert het namen noemen bijna *ad absurdum* door.

Ik onderschat het belang van dergelijke identificatieobjecten niet, zelfs niet hedentendage, en zal ze terloops vermelden, vooral omdat namen zo ondubbelzinnig verwijzen. Men realisere zich dat in onze cultuur lezen een privéaangelegenheid bij uitstek is, die ook nog eens bij voorkeur alleen geschiedt. Wie om allerlei redenen (nog) niet kan kleurbekennen, kan heel goed in beslotenheid en zonder argwaan te wekken lezen over de diepste verlangens.

De canon

Als in de negentiende eeuw het onderwerp, voor het eerst sinds de Renaissance, en eigenlijk voor het eerst sinds de Oudheid, weer beschrijfbaar wordt, grijpen de literatoren uiteraard vaak terug op oudere literatuur. Vooral de Grieks-Latijnse klassieken zijn de grote voorbeelden, omdat in de Oudheid de gelijkgeslachtelijke liefde niet *per se* gestigmatiseerd werd. Dat men die Oudheid vaak idealiseerde of door een rose bril bekeek doet nu even niet ter zake. Men liet zich beïnvloeden door lyrische Griekse dichters als Sappho, Anacreon en Pindarus. Uiteraard vooral door de filosoof Plato, die op ieder laat negentiende-eeuws gymnasium uitgebreid behandeld en bestudeerd werd. De ontvankelijke leerlingen konden er heus wel achter komen dat het *Symposium* en de *Phaedrus* over de liefde handelden, en wel de liefde die haar naam niet noemen durft. Om een voorbeeld te geven van dicht bij huis: P.C. Boutens, die met de *Strofen van Andries de Hoghe* de eerste Nederlandse dichtbundel met een min of meer openlijke homo-erotische thematiek zou publiceren, vertaalde al als gymnasiast juist het *Symposium* van Plato.[30.] Waarom het Symposium? Daarom!

Ook naar de zgn. *Griekse Bloemlezing*, de *Anthologia Graeca* vond men zijn weg wel. Het Twaalfde boek daarvan is de zgn. *Mousa Paidikè*, het *Knapenliedboek* van Strato van Sardes, waarschijnlijk de allervroegste bloemlezing van gedichten met een homo-erotische thematiek, die al in de eerste eeuw na Christus is gemaakt. Vooral in de Engelse letteren wemelt het van de verwijzingen naar de Anthologie. In de jongste tijd zijn er bij Kavafis een aantal reminiscenties ontdekt. Ikzelf ken een enkele onmiskenbare verwijzing in Amerikaanse 'gay poets' uit de post-Stonewall periode.[31.]

In Rome kan men bij Vergilius in zijn Tweede Ecloga over de liefde van de herder Corydon voor de mooie jonge Alexis, en in het negende boek van zijn *Aeneis* in het verhaal over de twee vrienden Nisus en Euryalus, heel invloedrijke teksten zien. Als de Franse schrijver André Gide aan het begin van de eeuw een soort 'Verdediging van de knapenliefde' schrijft, doet hij dat in de vorm van een Platoonse dialoog en hij geeft het werk de titel *Corydon*! Enkele jaren later schrijft Marguerite Yourcenar een kleine roman met een homo-erotische thematiek en zij geeft die roman dan de titel van de andere hoofdpersoon van Vergilius' Tweede Ecloga: *Alexis.* Alleen het volgen van naamsverwijzingen naar deze beide geliefden in de wereldliteratuur verheldert veel van de homo-erotische tra-

ditie in de literatuur. De Engelse toneelschrijver Thomas Kyd (1558-1594) schrijft in een lelijke brief over z'n collega-toneelschrijver Christopher Marlowe:

'He would report Saint-John to be our Saviour's Christ Alexis, 'hij (Marlowe) placht te beweren dat de Heilige Johannes de Alexis was van onze Verlosser Christus.' Marlowe was trouwens inderdaad nogal een vrijdenker, getuige zijn vermaarde uitspraak 'that all they that love not tobacco and boys are fools.'![32.]

Een heel vroege roman met een homo-erotische thematiek is *Bom Crioulo* uit 1895, van de Braziliaanse naturalistische schrijver Adolfo Caminha (1867-1897). Het is het verhaal van de verwoestende liefde die 'de goede Creool' Amaro, een zeeman, voelt voor een ongeveer 15 jaar oud knaapje met de naam Aleixo![33.] Vergilius heeft de naam zelf trouwens waarschijnlijk onleend aan het twaalfde boek van de *Anthologia Graeca*, waar de naam twee maal voorkomt, nl. in 229 (Strato) en 127 (Meleager), het epigram dat kennelijk de enscènering van Vergilius' gedicht heeft beïnvloed. In Boutens' *Spel van Platoons Leven* heet één van Plato's leerlingen ook Alexis! De andere twee zijn Plaidros en Agathoon. De laatste speelt een belangrijke rol in het *Symposium.* In *Anthologia Graeca* 7.100, op naam van Plato, komen Alexis en Phaedrus beide voor!

Bepaalde namen horen dus tot de zoëven gepostuleerde code, die soms ook kan worden uitgeluisterd in meer moderne verwijzingen. Ik haalde al Lorca's gedicht met de titel 'Verlaine' aan.

Ook zijn er meer verborgen tekenen.

De Russische symbolist Michaïl Koezmin publiceerde in 1906 de korte roman *Op Vleugels.* Hij beschrijft op een verhulde wijze de ontluiking van homo-erotische gevoelens bij een middelbare scholier. Van zijn school krijgen de lezers alleen iets te horen, waar het om de lessen Grieks gaat, op zich al een teken. Daar legt de leraar veelzeggend uit wat in het vijfde-eeuwse Athene een *sykophant* was, een verklikker of afperser! Wie oren heeft die hore. Als Vanja, de scholier, eens bij de leraar op bezoek komt, blijkt in diens huis een beeldje van Antinoüs te staan, de geliefde knaap van de Romeinse keizer Hadrianus. Er worden ook gedichten van Marlowe gelezen. De leraar ontvouwt bij die gelegenheid enkele volstrekt amorele ideeën over de liefde en beroept zich daarbij onder meer op de vriendschap tussen Achilles en Patroclus, al in de Oudheid een bekend exempel in discussies over de voordelen van de mannenliefde.[34.]

Een andere veelzeggende, maar veel verhuldere verwijzing is bij Koezmin te vinden in de woorden die Vanja, de scholier, op een keer opvangt. De 'halve Engelsman' Stroep, de man die door Koezmin kennelijk naar het evenbeeld van Oscar Wilde is geschapen, en voor wie Vanja een geweldige fascinatie voelt, zegt eens, in de veilige afgeslotenheid van een tuin, tegen twee vrouwen die hem vergezellen: 'En de mensen zagen dat alle schoonheid, alle liefde van de goden komt, en ze werden vrij en moedig en kregen vleugels.'

Stroep zinspeelt hier op de *Phaedrus* van Plato, waar o.m. ideeën over de knapenliefde ontvouwd worden. Socrates houdt daar een lange monoloog waarin hij het beroemde beeld van de bevleugelde ziel schetst, die echter helaas hier op aarde bij de mensen nauwelijks ooit meer vliegt. Maar wie zich, bij het zien van afgeleide schoonheid hier, de Ware Schoonheid in de Wereld der Ideeën herinnert, diens ziel krijgt (weer) vleugels: 'Als het voedsel dan toestroomt, begint de pen van de vleugel

te zwellen en krijgt een impuls tot groei.' Stroep sprak, ik herhaal: 'En de mensen zagen, dat alle schoonheid, alle liefde van de goden komt, en ze werden vrij en moedig en kregen vleugels.' Misschien moet ik ook extra nadruk leggen op 'álle' liefde en zeker moet ik wijzen op 'moedig' en verwijzen naar mijn begin en wat ik daar over angst en durf zei.

Bij Koezmin komen de vleugels uit de titel aan het eind van het boek nog eens zeer significant terug. Stroep dwingt Vanja tot de keuze 'ja' of 'nee' met de woorden: 'Nog een laatste krachtsinspanning en je vleugels beginnen te groeien, ik kan ze al zien.' Vanja's reactie: 'Misschien, alleen het doet wel pijn.' Het proces van wat later 'coming out' genoemd zou worden, het homoseksueel kleurbekennen, is voor velen een enerverende en pijnlijke ervaring, die alleen al daarom tot thema van literatuur is gemaakt. Waarom zouden schrijvers wèl over de frustraties van hun jeugd mogen schrijven en in het algemeen over ontluikende erotische gevoelens, maar vervolgens niet specifiek mogen worden over de extra spanningen die homo-erotische gevoelens in een per definitie heteroseksuele maatschappij met zich mee brengen?

Ik kan toch niet nalaten te wijzen op het feit dat zelfs de pijn van Vanja uit Plato komt. Even na de zojuist aangehaalde passage zegt Socrates: 'en hetzelfde dat kinderen die tanden krijgen voelen aan hun tanden wanneer die doorbreken (...), datzelfde ondergaat de ziel van degenen die vleugels begint te krijgen. Die ziel is in beroering en voelt pijn en irritatie als hij vleugels maakt.'[35.]

Ik begon dit stuk van mijn uiteenzetting met het citaat van Stuart Kellogg die sprak over het 'kraken van een code', waar het om de verwerking van homo-erotische thematiek in, althans sommige, literaire werken gaat. Ik heb aan de hand van namen en situaties in een aantal boeken voorbeelden van dit soort gecodeerde verwijzingen proberen te geven. Daarbij heb ik mij beperkt tot minder voor de hand liggende werken en verwijzingen. Het is duidelijk dat letterlijke of nauwelijks gemaskeerde verwijzingen naar het *Symposium*, of naar de sonnetten van Shakespeare of Michelangelo, of naar de tragedies van Oscar Wilde en Verlaine-Rimbaud, of, om meer naar onze eigen tijd te gaan, het werk van Lodeizen of Kavafis, ook heel regelmatig voorkomen.[36.]

Schrijven tussen de regels

Voor zover mij bekend is in de moderne literatuurwetenschap eigenlijk geen gericht onderzoek gedaan naar de manier waarop datgene wat een schrijver om allerlei redenen niet openlijk zeggen kan, op een verhulde manier en voor de goede verstaander toch herkenbaar, kan worden uitgedrukt.

Ik ken wel een wat ouder artikel van de Amerikaanse his-

toricus Leo Strauss met de titel 'Persecution and the art of writing'. Strauss onderzoekt daarin de invloed die vervolging heeft op de manier waarop schrijvers schrijven: 'the influence of persecution on literature is precisely that it compels all writers who hold heterodox views to develop a peculiar technique of writing, the technique which we have in mind when speaking of writing between the lines.' Het grote probleem is dan natuurlijk: 'how can a man perform the miracle of speaking in a publication to a minority, while being silent to the majority of his readers.' Strauss komt toch niet tot erg concrete resultaten, en dat is hem waarschijnlijk nauwelijks kwalijk te nemen. Het lijkt me echter dat de al of niet directe verwijzing naar andere, bekende literaire werken en de daarin beschreven situaties voor de sensibele lezer heel betekenisvol kan zijn.

Volgens Strauss komt het er ten leste op neer dat de auteur zich zo dient uit te drukken dat alleen de heel zorgvuldige lezer de betekenis ontdekt. Raadselachtige of duistere uitspraken vervullen in het werk van zo'n schrijver een significante rol, omdat ze de goede verstaander opmerkzaam maken op wat er niet direct staat.[37.]

Ik kom hier zo dadelijk op terug.

Toch zal in veel gevallen een verschil in interpretatie als geconstateerd bij het werk van Lodeizen, Kavafis en Lorca, steeds terugkeren. Het is als met het begrip ironie in literatuur. We kunnen in een tekst wel met de technische middelen van vraagteken of uitroepteken de lezer een handje helpen bij zijn perceptie van die tekst, maar er bestaat niet een teken dat 'ironie' signaleert. Dat maakt dan ook dat er soms ironie wordt gezien waar die helemaal niet is, vooral waar het teksten uit een verder verleden betreft, of uit een andere cultuur dan de onze. Ironie is feitelijk natuurlijk ook verhulling.

Zelfs op het gebied van de verwerking van homo-erotische thematiek zijn daar naar mijn gevoel komische voorbeelden van te geven. In 1911 verscheen de roman *Levensleed* van M.J.J. Exler, een boek dat het nog tot een vertaling in het Duits bracht en dat in 1926 door Herbert Lewandowski als één van zijn twee bronnen werd genomen voor een verhandeling over 'Die gleichgeschlechtliche Liebe in der Literatur'.[38.] In dat *Levensleed*, een draak van een werk overigens, beschrijft Exler hoe je kunt zien of iemand een 'Uraniër' is, een semi-wetenschappelijke benaming voor homoseksueel uit het eind van de vorige eeuw. Evert Egger, die uiteraard medicijnen studeert (in dit soort romans zijn niet de Uraniërs, maar de dokters kenners van de kwaal![39.]), Egger Legt Het Uit aan een zekere Adolf:

> ... hoe heb jij de zekerheid om te kunnen beslissen dat iemand een Uraniër is?' vroeg Adolf.
> - Dat is gemakkelijk genoeg. Zij loopen gewoonlijk met kleine passen, hebben meestal droomerige of starende oogen als zij zwijgen en een eigenaardige zachte manier van glimlachen onder het praten, terwijl dan hunne oogen schitteren. Hunne lichaamsvormen zijn meestal gemakkelijk als vrouwelijk te herkennen, vooral bij nauwsluitende kleding. Hun stem is meestal hoog en dan in het gelaat zelf, bij nauwkeurig bekijken, zijn vooral de vrouwelijke trekken gemakkelijk te herkennen. Bovendien hun omgang met mannen is meestal erg vriendelijk of erg schuchter.-[40.]

Dit is dus een voorbeeld van niet-ironie, maar, om de aangehaalde passage adequaat te kunnen interpreteren, moet je wel weten hoe men destijds over (homo-)seksualiteit sprak, om het deftig te zeggen: hoe het vertoog over de (homo-)seksualiteit was.

Ik heb deze passage uit *Levensleed* aangehaald in een analogieredenering. Sommigen menen wellicht dat het citaat ironisch bedoeld is, maar op grond van kennis van de medische discussie en van de historische situatie in het begin van deze eeuw kun je toch wel aannemelijk maken dat Exler het serieus bedoelt.

Analoog kun je op grond van kennis van historische context en situatie, en van het medische en literaire vertoog, aannemelijk maken dat een bepaalde tekst ‘eigenlijk’ een homo-erotische thematiek behandelt. Ook daar waar sommige critici en geleerden ‘niets wat op een speciale homo-erotische achtergrond duidt’ (Aerts) kunnen ontwaren, waarbij ik niet wil insinueren dat ze uit kwade wil niets kunnen ontwaren. Want zoals er geen speciaal teken bestaat om ironie aan te geven, bestaat er evenmin een teken om verholen homoseksualiteit te signaleren. Een zekere, daar is het woord weer, ‘sensibiliteit’, kan de onderzoeker dan wel eens helpen. Tijd voor een citaat uit de Grote-Homo-Traditie. Whitman nog eens, uit Calamus:

> Here the frailest leaves of me and yet my strongest lasting,
> Here I shade and hide my thoughts, I myself do not expose them,
> And yet they expose me more than all my other poems.

Of anders wel het beroemde ‘Verborgenheden’ van Kavafis:

> Laat niemand uit wat ik deed en zei
> proberen af te leiden wie ik was.
> Er was een belemmering, die vervormde
> de daden en de wijze van mijn leven.
> Er was een belemmering, die weerhield mij
> vele keren als ik wou gaan spreken.
> Mijn meest onopgemerkte daden,
> en mijn meest verhulde geschriften -
> daaruit alleen zal men mij begrijpen...[41.]

Niets zou hier duiden op een speciale homo-erotische achtergrond, als ik de citaten niet zo had gerangschikt als ik gedaan heb. Blijkbaar is het spreken over het geheim of over verhulling en verbergen paradoxalerwijze een zeer effectieve manier om de sensibele lezer opmerkzaam te maken op wat er niet staat.

De masker wordt zelf het teken!

De nu volgende overweging dank ik voor een deel aan mijn collega Marita Keilson-Lauritz. Zij behandelt in een binnenkort in Duitsland te publiceren boek o.m. de ‘Aussagestrategien der Homoerotik im Werk Stefan Georges’.[42.]

Mevrouw Keilson wijst erop dat er per definitie een curieuze relatie bestaat tussen maskering van de thematiek en signaal daarvoor. Immers, als de schrijver 100% succesvol is bij de maskering van wat hij 'eigenlijk' bedoelt, schiet hij zijn doel voorbij. Perfect verbergen is onvindbaar maken. Vandaar dat er dus signalen moeten worden uitgezonden. Een groot aantal van die signalen heb ik al aangegeven: 1. Inbedding van de thematiek in verwijzingen naar de (klassieke) traditie, zowel de literatuur (Plato, Vergilius), als de historische werkelijkheid. Voor dat laatste hebben we in Nederland het beste voorbeeld in Louis Couperus. Ik denk vooral aan *De Berg van Licht* (1905/6) en *Iskander* (1920). De nieuwste en nogal verbazende bijdrage in dezen danken we aan Adriaan Litzroth: *Sebastiaan* (1986). Omdat de discussie a.h.w. boventijdelijk wordt gemaakt, verliest hij door deze kunstgreep aan scherpte en actualiteit. Wie kan zich nu druk maken over wat er vele eeuwen het gebeurde. Kavafis 'ironiseert' het middel in zijn *Temethos, Antiochiër; 400 na Chr.*. Hij laat een 'ik', die zelf tot een groep 'wij' blijkt te behoren, vertellen over Temethos, die in 400 na Christus een gedicht heeft gemaakt waarin Emonides bezongen wordt, de geliefde van de Syrische koning Antiochus Epiphanes, die 600 jaar eerder regeerde. Kavafis publiceert zíjn gedicht in 1925!

> Het gedicht drukt een liefde van Temethos uit,
> een mooie en hem waardige. Wij als ingewijden,
> zijn intieme vrienden, wij als ingewijden
> weten voor wie de regels geschreven zijn.
> De niets vermoedende Antiochiërs lezen Emonides.[43.]

Een afgeleide van dit procédé hoort wellicht ook in deze groep thuis: het genre 'beeldgedicht', het gedicht waarin een kunstwerk wordt beschreven. Antinoüs, Sebastiaan, Ganymedes dringen zich op, maar het aantal mogelijkheden is hier natuurlijk legio. De David van Michelangelo mag er ook wezen, evenals andere, al of niet specifieke, werken uit de Renaissance: Nijhoffs 'Florentijns Jongensportret' heeft op veel homosensibele lezers diepe indruk gemaakt, maar het is uiteindelijk alleen de beschrijving van een schilderij![44.]

2. Het gebruiken van bepaalde metaforen en symbolen: geheim, angst/moed, masker, eenzaamheid, schoonheid, enz. Wie wil kan altijd zeggen dat hij niets ontwaart wat op een homo-erotische thematiek duidt. Ik heb er wel eens op gewezen dat bij Kavafis woorden als Alexandrijns, estheet, uitgelezen vaak ongeveer 'homoseksueeel' betekenen.[45.] Naar mijn idee vind je bij Jacob Israël de Haan iets soortgelijks met het woord 'stout': een 'stoute knaap' is een jongen waar wel wat mee valt te beginnen: *Slapende Knaap.*

> Op 't zonnig muurtje bij de Jaffapoort
> legt hij, de stoute Knaap, zich slapend neer.
> Het leven drijft zijn dwaze driften voort.
> Hij glimlacht in een droom zoo teer.

Het kwatrijn 'Jeruzalem' wordt zo meteen begrijpelijk voor de homosensibele lezer:

> Ook hier ben ik de diep-gekwelde mens.
> Mij martelt het raadsel en zijn onthulling.
> Wat baat mijn mateloos hart de vervulling?
> Altijd, altijd, drijft mij een stouter wens.[46.]

Over het masker dat zelf een teken wordt sprak ik al. De Spaanse dichter Luis Cernuda, vriend en tijdgenoot van Lorca, schreef in zijn bundel *Las Nubes*, *De Wolken*, ergens tussen 1937 en 1940 het gedicht ‘Amor oculto’, ‘Verholen liefde’. De eerste drie strofen bevatten vergelijkingen: Zoals de zee steeds golven doet verrijzen, zoals de lente steeds bloemen terugbrengt, zoals het menselijk afval steeds in vuur vergaat,

> Net zoals water, bloei of vlammen,
> keer jij terug, in het donker, verholen macht
> van de andere liefde. De wereld beneden veracht je.
> Maar het leven is van jou: sta op en heb lief.[47.]

3. Tenslotte zijn er, vooral in de poëzie, nog een aantal technische kunstgrepen mogelijk. Zeer significant lijkt mij het zgn. geslachtsneutrale jij-gedicht, een gedicht, vaak over liefde of verliefdheid, gericht aan een verder ongespecifieerde jij.[48.] In het vroegere werk van Hans Warren zijn er heel wat te vinden en hij was zich, blijkens zijn *Geheim Dagboek*, de mogelijkheden en moeilijkheden van deze techniek heel wel bewust. Ook het introduceren van een onbepaalde groep ‘wij’, als in Boutens' *Strofen*, het werk van George, en indirect ook even bij Kavafis, lijkt een signaal.

Ik impliceerde al eerder dat men de kenmerken vandaag vaak als gezonken cultuurgoed kan aantreffen. Een mooi triviaal voorbeeld bieden de liedjes van een populaire zanger als Benny Neyman, waar het geslacht van de geliefde vrijwel altijd ongewis is. En als Benny zingt: ‘Een vrijgezel die gaat pas slapen, als hij al z'n zinnen heeft geblust’, dan ben ik zo vrij die vrijgezel op míjn manier te interpreteren!

Nadeel is natuurlijk wel dat men al gauw het verwijt krijgt dat de gedichten zo weinig concreet zijn, een koele indruk maken, leeg zijn. Natuurlijk, want zouden ze dat niet zijn, dan werd het ‘geheim’ snel verraden.

Slot

De Engelse dichter A.E. Housman publiceerde in 1896 *A Shropshire Lad*, een knaap uit Shropshire. Dit werk werd tussen de beide wereldoorlogen de meest verkochte poëziebundel van Engeland. In het laatste gedicht presenteert de dichter zich daar als een kweker wiens bloemen, d.w.z. wiens verzen, geen aftrek vinden. (Voor gedichten als bloemen: vgl. het woord ‘bloemlezing’ en Baudelaire's *les Fleurs du Mal.*)

> ... So up and down I sow them
> for lads like me to find,
> When I shall lie below them,
> A dead man out of mind.

Some seeds the birds devour,
   And some the seasons mars,
But here and there will flower
   The solitary stars,

And fields will yearly bear them
   As light-leaved spring comes on,
And luckless lads will wear them
   When I am dead and gone.

Iedereen heeft natuurlijk onmiddelijk gezien dat de tweede geciteerde strofe een bijzonder veelzeggende verwijzing bevat naar de beroemde parabel van de zaaier uit Matth. 13. 1-23. Ik geef alleen de relevante passages:

> En Hij sprak tot hen veel in gelijkenissen en zei: 'Kijk, een zaaier ging uit om te zaaien. En bij dat zaaien viel een deel langs de weg, en de vogels kwamen en aten het op. Een ander deel viel op de rotsen waar het niet veel aarde had, en schoot meteen op... maar toen de zon opging verbrandde het en omdat het geen wortels had verdorde het... maar nog een ander deel viel in goede aarde en droeg vrucht... wie oren heeft die hore.' En Zijn discipelen kwamen erbij en zeiden Hem: 'Waarom spreekt U tot hen in gelijkenissen?' En Hij zei hun tot antwoord: '... omdat zij ziende niet zien en horende niet horen of begrijpen.'

De dichter Housman, door J.C. Bloem tot zijn drie lievelingsdichters gerekend, geeft in dit gedicht op deze significante laatste plaats in zijn bundel aan de 'lads like me' een verhulde boodschap, een parabel mee. Wie oren heeft, die hore.

Het merendeel van zijn gedichten zal door de lezers misverstaan worden. Maar een enkele 'luckless lad' zal tussen de regels door lezen en ze op hun werkelijke waarde weten te schatten, ook als de dichter al lang dood is. Misschien dat één van die enkelingen ook de openlijk homoseksuele dichter W.H. Auden geweest is. Hij deelt in een bespreking van Housmans brieven mee: 'Voor mijn generatie scheen geen andere Engelse dichter zo volmaakt de gevoelens van een mannelijke adolescent uit te drukken' Auden schreef al voor de Tweede Wereldoorlog een prachtig sonnet met de titel 'A.E. Housman', dat destijds zeer geshockeerd heeft, omdat het bepaalde suggesties bevatte. Typisch voor het soort literatuur waar ik het hier over heb gehad, is dan weer dat Auden zich heeft laten verleiden om in vele edities van zijn *Verzamelde Werken* het gedicht weg te laten. Pas in 1966, ook significant, mocht het sonnet er weer in.[49.]

Ik hecht er aan om deze studie af te sluiten met een door Housman nooit bij zijn leven gepubliceerd gedicht, dat hij schreef ten tijde van het proces tegen Oscar Wilde in 1895, toen het merendeel van *A Shropshire Lad* tot stand is gekomen. Wie oren heeft, die hore:

Het gedicht verwoordt de vragen van een verbaasde buitenstaander die zich afvraagt waarom de kleur van iemands haar hem tot een gehate crimineel kan maken. En hij heeft zelfs nog zo geprobeerd om zijn kruin te verbergen! Bij zijn dwangarbeid op het gevangeniseiland Portland: *He can curse the God that made him for the colour of his hair.* In dit gedicht is 'niets wat op een speciale homoerotische achtergrond

duidt.' Maar ik zou mijn uiteenzetting mislukt vinden als er iemand is die beweert dat dit een gedicht is over een roodharige die daarom veroordeeld is.

Portret van Alfred Housman van Sir William Rothenstein

Oh who is that young sinner with the handcuffs on his wrists?
And what has he been after that they groan and shake their fists?
And wherefore is he wearing such a conscience-stricken air?
Oh, the're taking him to prison for the colour of his hair.
(.....)

Oh a deal of pains he's taken and a pretty price he's paid
To hide his poll or dye it of a mentionable shade;
But they've pulled the beggar's hat off for the world to see and stare,
And they're haling him to justice for the colour of his hair.

Now 'tis oakum for his fingers and the treadmill for his feet
And the quarry-gang on Portland in the cold and in the heat,
And between his spells of labour in the time he has to spare
He can curse the God that made him for the colour of his hair.

Noten:

Dit artikel is de bewerking van een lezing over homoseksualiteit en literatuur aan de Vrije Universiteit, in een serie ter voorbereiding van het in december 1987 te houden internationale congres '*Homosexuality. Which Homosexuality?*'.

Het aantal noten ziet er nogal afschrikwekkend uit, maar ik heb mede een wegwijzer willen geven naar materiaal dat nooit zo gerangschikt is en naar een materie die vrijwel niemand overziet, hoewel er veel belangstelling voor is.

Eindnoten:

1. Toedracht en context in: Rob Tielman, *Homoseksualiteit in Nederland*, Meppel/Amsterdam (1982^2), blz. 91-3.
2. Hans Lodeizen, *Het Innerlijk Behang en Andere Gedichten*, Amsterdam (1952), resp. blz. 33; 19; 41.
3. Ik ontleen het citaat (uit: Ontmoeting 6, October 1952) aan: Frans C. de Rover, *Over het innerlijk behang van Hans Lodeizen*, Amsterdam (1978), blz. 104. Het hele Hoofdstuk 11 ('Waardering') is interessant als voorbeeld van de manier waarop de kritiek (niet!) reageerde op de homo-erotische thematiek van de bundel van Lodeizen.
4. Ik citeer gemakshalve uit Stephen Coote (Ed.), *The Penguin Book of Homosexual Verse*, Harmondsworth (1983), blz. 262-4, een boek waarin voor veel van mijn beweringen nader bewijsmateriaal te vinden is.
   Het relaas van de ondergang van Wilde: H. Montgomery Hyde, *The Trials of Oscar Wilde*, New York (1973^3).
5. Walt Whitman, 'Earth, my likeness' uit zijn enige bundel *Leaves of Grass*, waarvan vele edities bestaan. Helaas ook vele versies, zodat soms verschillende teksten in omloop zijn. Ik citeer uit de 'laatste hand'-editie van Francis Murphy in de Penguin Classics (1986), waar Calamus op blz. 146-67 staat. Er valt nogal wat voor te zeggen om bij Whitman niet de laatste hand-editie te gebruiken, omdat hij zichzelf censureerde naarmate hij ouder en bekender werd, waardoor meestal de homo-erotische thematiek minder nadrukkelijk op de voorgrond trad.
6. De vertalingen uit: Walt Whitman, *Grashalmen*, vertaald door Maurits Wagenvoort, Amsterdam (1917), 'Calamus' op blz. 31-9. Whitman was zich zijn pionierschap heel wel bewust en werd al snel herkend als schrijver met een speciale thematiek: Robert K. Martin, *The Homosexual Tradition in American Poetry*, Austin/London (1979), grotendeels over Whitman en zijn invloed.

   Eve Kosofsky Sedgwick, 'Towardsthe Twentieth Century: English Readers of Whitman', in haar studie *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, New York (1985), blz. 201-17.
7. P.C. Boutens, *Verzamelde Lyriek. Tweede Deel. 1922-1943*, Amsterdam (1968), blz. 1054. Ook in: P.C. Boutens, *Strofen en andere verzen uit de nalatenschap van Andries de Hoghe*, Amsterdam (1983), blz. 19.
8. Vgl. Louie Crew en Rictor Norton, 'The Homophobic Imagination: An Editorial', College English 36, 3 (November 1974), blz. 272-90.
9. Stefan George, *Gesamt-Ausgabe der Werke. Endgültige Fassung*, Berlin (1927-34), Band V, blz. 23

De vertaling in Albert Verwey, *Dichtspel, Oorspronkelijke en vertaalde gedichten*, Amsterdam (1983), blz. 330. Verwey plaatste de verhulling van binnen naar buiten!

10. P.N. van Eyck, 'Boutens' Carmina', *Verzameld Werk 3*, Amsterdam (1959), blz. 414-28. De citaten daar blz. 414-5. Oorspronkelijk verschenen in De Beweging, October 1912.
    Boutens had sinds 1908 een verhouding met Cornelis van Duyvenbode, die officieel zijn 'huisknecht' was en dat blijven zou tot aan Boutens' dood in 1943. Ik vermoed dat in het kleine literaire wereldje één en ander algemeen bekend was. Theun de Vries weet in 1930, blijkens zijn *Meesters en vrienden. Literaire herinneringen*, 's-Gravenhage (1981^2), blz. 88, bepaald niet als enige van Boutens' erotische voorkeur: 'Boutens woonde aan de Laan Copes van Cattenburgh (...) tegenover de cavaleriekazerne, een strategisch punt waarvan de keuze, naar het algemeen gerucht mij dat duidelijk gemaakt had, niet los kon worden gedacht van 's meesters liefde voor de aanblik en nabijheid van een welbereden jongelingschap.' Men realisere zich dat Boutens een zeer machtig man was in literair Nederland en gold als belangrijkste toenmalig dichter.

    Vgl. verder: Dr. Karel de Clerck, *Uit het leven van P.C. Boutens*, Amsterdam (1969^2), blz. 72-3; 93.
    Interessant zijn enkele voorwoorden die Boutens bij vertalingen publiceerde. Daar neemt hij opvallend geprononceerde posities in: 'Ten Geleide' in *Oden en Fragmenten van Sapfo* (1923) (*Verzameld Lyriek*, vgl. noot 7), blz. 964-5; 'Inleiding' bij Oscar Wilde, *De Profundis*, Geautoriseerde vertaling van P.C. Boutens, Amsterdam (1913^2). Van Eyck noemt de voorrede 'bijna brutaal' (*VW 3*, blz. 418)
11. W. Blok, *P.C. Boutens en de nalatenschap van Andries de Hoghe*, Amsterdam (1983), Hoofdstuk V: 'De schriftelijke nalatenschap'. In Hoofdstuk III ('Reacties') interessant materiaal, te vergelijken met de kritiek op Lodeizen als verzameld door De Rover. (vgl. noot 3)
    Het gevaar van een baanbrekend en gedegen werk als dat van Blok is dat het, juist door zijn kwaliteiten, de wetenschappelijke discussie doet verstommen, omdat men denkt dat alles gezegd is. Niettemin is nog heel veel interpretatie van de *Strofen* mogelijk en nodig, juist waar het de verwoording van de homo-erotische thematiek betreft. Vgl. Hans Hafkamp, 'Gedenkzuil voor een gestorven jongen. Boutens' verzen van Andries de Hoghe', Homologie 6, 4 (juli/augustus 1984), blz. 32-5.
12. Vgl. noot 7, resp. blz. 1039; blz. 3.
13. De term 'verkeerde liefhebbers' dank ik aan Gert Hekma, vgl. noot 39.
14. Vgl. Thomas Karlauf, 'Stefan George und Holland. Eine Dokumentation 1895-1983', *Stefan George und Holland. Katalog der Ausstellung zum 50. Todestag. Universitätsbibliothek Amsterdam*, Amsterdam (1984), blz. 43-132.
    Frank Ligtvoet, 'Een onbekend gedicht van Jan Greshof. Een kleine bijdrage tot de receptie van Stefan George in Nederland', in: T. van Deel en Nico Laan (Red.), *Staalkaart. Opstellen over Letterkunde*, Amsterdam (1984), blz. 82-7, deelt mee dat Boutens een abonnement had op George's tijdschrift *Blätter für die Kunst.* Ligtvoet citeert een uitspraak van Boutens: 'De brede rug van Verwey heeft elk contact tussen George en mij in de weg gestaan', ter illustratie van het feit, 'dat George wel in het bewustzijn van Boutens aanwezig was, maar niet doordringt in zijn poëtisch universum'. Nader onderzoek zou, naar mijn gevoel, wèl de nodige overeenkomsten aan het licht brengen.
15. Boutens, (vgl. noot 7) blz. 1034, resp. ongenummerd; Blok, (vgl. noot 11) blz. 23.
16. Anton Reichling, S.J., *Het Platonisch Denken bij P.C. Boutens. Poging tot verklaring van Boutens' wijsgeerig dichten*, Maastricht (1925), blz. 89.
    Harry G.M. Prick, 'Inslapen in Weimar', Maatstaf 28, 10 (oktober 1980), blz. 70-8 interpreteert het in zijn titel genoemde gedicht (*Verzamelde Lyriek*, Deel 1, Amsterdam (1968), blz. 456-7) als de verwoording van een homo-erotische ervaring. Reichling was dat evenmin ontgaan, te oordelen naar zijn eufemistische kwalificatie van de beminde in het vers: 'Een ander menschenkind'. (blz. 56)
17. K.P. Kavafis, *Gedichten.* Vert. Hans Warren en Mario Molegraaf, Amsterdam (1984), blz. 154-5.
18. Rudy Kousbroek, Cultureel Supplement NRC Handelsblad 8-2-85 en 22-2-85. De reactie van Aerts en het (geestige) weerwoord van Kousbroek op 19-4-85.
19. James Brockway, 'Homoseksuele romans', Bzzlletin 16, nummer 142 (1987), blz. 75-81.
20. Robert K. Martin, *Hero, Captain and Stranger. Male Friendship, Social Critique, and Literary Form in the Sea Novels of Herman Melville*, Chapel Hill/London (1986), blz. X.

21. Paul Binding, *Lorca. The Gay Imagination*, London (1985), vooral blz. 151-60 en 205-12. Op blz. 9-10 verklaart Binding zijn credo, dat ik deel: ‘In my view the homosexual artist has his own special contribution to make to the creative illumination of life. This opinion seems to mee the reverse of sectarianism; it is part of an acknowledgement of the value and beauty of human diversity.’
22. Frederico García Lorca, *Canciones 1921-1924*, Ed. Mario Hernández, Madrid (1982), blz. 83. Het verhaal over de vlinder bij Binding (zie noot 21), blz. 34-5, die er ook op wijst dat bij Plato soms de ziel als vlinder wordt voorgesteld. In het Grieks kon het woord ‘psyche’ ook ‘vlinder’ betekenen. In de Nederlandse poëzie speelt Ida Gerhardt regelmatig met beide betekenissen.
23. Johan Diepstraten en Sjoerd Kuyper, ‘Gerrit Komrij: de poëtische kamikaze’, in: Johan Diepstraten (Red.), *Over Gerrit Komrij*, 's-Gravenhage (1982), blz. 160-80. Het citaat op blz. 173.
24. Ik neem de term over van: Page F. Grubb, *You got it from all those books. A study of gay-reading*, Diss. Amsterdam (1983).
25. Hans Robert Jauss, ‘Literaturgeschichte als Provokation’, o.m. in: Rainer Warning (Hrsg.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München (1975), blz. 126-62. Het citaat op blz. 138.
26. Stuart Kellogg, ‘The Uses of Homosexuality in Literature’, Journal of Homosexuality 8, 3/4 (1983), blz. 1-12. Overigens niet zo'n doordacht artikel. Het citaat op blz. 3. Het tijdschriftspecial is ook als apart boek uitgebracht: Stuart Kellogg (Ed.), *Essays On Gay Literature*, New York (1984).
27. Rictor Norton, *The Homosexual Literary Tradition: An Interpretation*, New York (1974), te sterk beïnvloed door Jungiaans ideeëngoed.
    Enigszins hetzelfde bezwaar heb ik tegen de Inleiding van David Galloway en Christian Sabisch, *Wij twee jongens. Mannelijke homosexualiteit in de 20-ste eeuwse literatuur, een internationale bloemlezing.*, Amsterdam (1984), die op zich heel aardig is voor beginners in de literaire homostudies.
    Voor mijn eigen visie, zie: Wim Hottentot, ‘Von Mann zu Mann. Die Varianten der Homosexualität in der Literatur’, Forum Homosexualität und Literatur 1,2 (1987), een uitgebreide versie van stukken in Vrij Nederland Boekenbijlage 28-9-1985 en *Congresboek vijfde jaarmarkt lesbische en homostudies*, Erasmus Universiteit Rotterdam, I.P.S.P.-publikatie nr. 79 (1986), blz. 50-6.
    Vroegere bloemlezingen zijn uiteraard zeer interessant voor een mogelijke traditie. Vgl. bv. Elisarion von Kupffer, *Lieblingminne und Freundesliebe in der Literatur. Eine Sammling mit einer ethischpolitischen Einleitung*, Leipzig (1900), een boel dat met een polemische bedoeling was samengesteld, vgl. Hekma (noot 39), blz. 73; Edward Carpenter, *Iolaüs. An Anthology of Friendship*, New York (1917), herdr. 1982. Beide boeken bevatten voor meer dan de helft vertalingen van Griekse en Latijnse teksten.
28. Een voortreffelijke inleidende uiteenzetting over problemen bij onderzoek op het gebied van de literaire homostudies, meer literatuursociologisch dan mijn werk: Maurice van Lieshout, ‘Homo's tussen fiktie en werkelijkheid. Uitgangpunten voor literair-historisch onderzoek naar homoseksualiteit’, Homologie 7, 1 (jan./feb. 1985) met uitgebreide bibliografie. Een Duitse vertaling in Forum Homosexualität und Literatur 1, 1 (1987), blz. 73-86.
29. Wallace Hamilton, *Kevin*, New York (1980). Het citaat uit de pocket-editie, blz. 154.
30. De Clerck (vgl. noot 10), blz. 27.
31. Vgl. Strato van Sardeis (Sic! Moet ‘Sardes’ zijn, of anders ‘Stratoon’), *Knapenliedboek*, vert. Charles Vergeer, Amsterdam (1976). Vergeer begrijpt soms helaas het Grieks niet.
    Blok (vgl. noot 10), blz. 66-70, wijst op het epigram, dat op naam van Plato is overgeleverd (*Anthologia Graeca* 7.670) en dat Boutens in een veelzeggende contekst verwerkte in zijn *Spel van Platoons leven.*
    Voor de vroege Engelse verwerkingen vgl. *Timothy d'Arch Smith, Love in Earnest. Some Notes on the Lives and Writings of English ‘Uranian’ Poets from 1889 to 1939*, London (1970), blz. 183-6 en passim.
    Kavafis' ‘Hij vroeg naar de kwaliteit’ (vgl. noot 17, blz 372-5 en de aantekening op blz. 450) staat niet los van *Anthologia Graeca* 12.8 (Strato), waar ‘ik’ een bloemenwinkel passeert en aan een mooie jongen, die daar een bloemenkrans staat te vlechten, dubbelzinnig vraagt, voor hoeveel hij zijn ‘krans’ verkoopt. In Ian Young (Ed.), *The Male Muse. A Gay Anthology*, New York (1977^4) staat op blz. 28 een gedicht van Jim Eggeling, ‘Buying a Rose in San Antonio’, dat ontegenzeggelijk verwijst naar hetzelfde gedicht van Strato. Het verbaast dus niet dat

Eggeling, blijkens de 'Notes on contributors', vertalingen maakte uit Strato: *Boyborne Songs.*

Het gedicht 'Bloemenjongen' van de Friese dichter Obe Postma, door Hans Hafkamp aangehaald in de inleiding van de door hem samengestelde bloemlezing homo-erotische poëzie *Naar vriendschap zulk een mateloos verlangen*, Amsterdam (1979), zou in deze reeks ook wel eens thuis kunnen horen.

32. Het eerste citaat van Marlowe ontleen in aan: Hans Mayer, *Aussenseiter*, Frankfurt a.M (1975). Het boek behandelt drie groepen 'buitenstaanders' van de geschiedenis: vrouwen, homoseksuelen en joden. Het citaat op blz. 189. Het is een boek in de beste liberale tradities van Duitsland, maar het hanteert (als wel meer hier genoemd werk) een anachronistisch beeld van de homoseksualiteit als onhistorisch verschijnsel en in principe door de eeuwen heen gelijk.
Het tweede citaat van Marlowe komt uit een boek dat dat bezwaar juist niet heeft en dat, naar mijn smaak, in zijn beknoptheid één van de beste historische uiteenzettingen is: Alan Bray, *Homosexuality in Renaissance England*, London (1982). Het citaat op blz. 20. Vgl. ook blz. 63-5.
33. Vgl. Adolfo Caminha, *Bom-Crioulo. The Black Man and the Cabin Boy*, Transl. E.A. Lacey, San Francisco (1982). Op blz. 10 van de Introduction noemt Raul de Sá Barbosa de naam 'a transparent clue'. Boeiend voor Caminha's visies en de contekst van het boek ook de verhandeling van Robert Howes op blz.11-6.
34. Aeschylus schreef een verloren gegane tragedie: *De Myrmidonen* waarin de liefde van Achilles en Patroclus centraal stond. Vgl. K.J. Dover, *Greek Homosexuality*, London (1978), blz. 197, het beste boek op dit moment over het onderwerp. Geen periode uit de geschiedenis is beter onderzocht dan die van het klassieke Griekenland, hoewel ook hier het laatste woord nog lang niet is gezegd.
Dover zwijgt bv. over de discussies knapenliefde versus vrouwenliefde., zoals die te lezen staan in de *Erotikos* van Plutarchus en de *Erotes* van Ps. Lucianus, met daarin veel nog steeds gehoorde argumenten.
Vgl. Plutarch's *Moralia* IX, Vert. E.L. Minar Jr., F.H. Sandbach en W.C. Helmbold, Loeb Classical Library, London (1961), blz. 303-441 (Tekst en vertaling van W.C. Helmbold); *Lucian* VIII, Vert. M.D. Macleod, Loeb Classical Library, London (1967), blz. 147-235. Korter dezelfde discussie in Achilles Tatius, *Clitophon en Leucippe* 2.35-8, een tekst die tegenwoordig door papyrusvondsten veel vroeger wordt gedateerd (nl. eind tweede eeuw) dan in de Loeb Classical Library-editie van S. Gaselee, London (1917).
35. Michaïl Koezmin, *Op Vleugels* vertaald door Kristien Warmenhoven, Amsterdam (1984), Het eerste citaat blz. 24, het tweede blz. 113. De prachtige mythe van de bevleugelde ziel in Plato, *Phaedrus* 246 a-256 d. Het door mij vertaalde stukje: 251 c.
36. In de nieuwste Nederlandse bloemlezing homo-erotische poëzie: *David heeft ook een achterkant*, verzorgd door Mark Thornton, Amsterdam (1985) vind ik bv. de volgende verwijzingen: Kavafis (blz. 11; de gedichten op blz. 42-3 zijn zeer Kavafiaans), Boutens (blz. 33), Jac. van Hattem (blz. 34), Arcadië, Priapus (blz. 43), David van Michelangelo (blz. 57).
Indirecter: een gedicht als 'Het Beest' (blz. 15), dat in de klassieke epigrafische traditie staat van de verhulde beschrijving van het mannelijk orgaan. 'Liefde die naamloos blijkt' (blz. 20) verwijst natuurlijk naar Alfred Douglas (vgl. noot 4) of misschien ook wel naar de *Bücher der namenlosen Liebe*, die de Schotse Duitser John Henry Mackay onder het pseudoniem Sagitta publiceerde, Parijs (1913), herdr. Berlijn (1979); 'Een knapenlied zoals er vele reeds geschreven zijn' (blz. 22), dat over een klerenhanger blijkt te gaan: ook de epigrafische traditie, voor de onverwachte clou, vgl. bv. Martialis 12.49 (vertaald als 'Misverstand' door E.B. de Bruyn, *Sex en Eros bij Martialis*, Amsterdam (1979), blz. 112), waar de schijnbare beschrijving van een beeldschone jongenstweeling die van een tweetal edelstenen blijkt; 'En dát is wat ik wil: dat hij mij mint... én vreest.' (blz. 39): vgl. Martialis 5.46 (De Bruyn, blz. 120: 'Ik wens niet dat je van me houdt/ maar wil ook niet dat je me vreest.'). Beide gedichten in een SM-achtige context; 'Een prettig probleem' (blz. 44), vgl. *Anthologia Graeca* 12.207 (Strato), waar ook het Parisoordeel wordt geassocieerd met hetzelfde prettige probleem: wie heeft de mooiste!
37. Leo Strauss, *Persecution and The Art of Writing*, Westport (Conn.) (1976^2), blz. 22-37. De citaten blz. 24-5.
Die raadselachtige of duistere uitspraken doen natuurlijk sterk denken aan de begrippen *Unbestimmtheit* en *Leerstelle*, 'onbepaaldheid' en 'lege plek', die Wolfgang Iser in de receptietheorie introduceerde in zijn vermaarde inaugurele rede 'Die Appellstruktur der Texte', bv. opgenomen in Warning (Hrsg.), vgl. noot 25, blz. 228-52: 'Aus der Semiotik wissen wir,

dass innerhalb eines Systems das Fehlen eines Elements an sich bedeutend ist. Überträgt man diese Feststellung auf den literarischen Text, so muss man sagen: Es charakterisiert diesen, dass er in den Regel seine Intention nicht ausformuliert. Das wichtigste seiner Elemente also bleibt ungesagt,' (blz. 248). Iser spreekt eigenlijk steeds over literair proza, maar zijn uitspraken zouden ook breder kunnen worden toegepast. Het nadeel van vrijwel alle studies op receptie-theoretisch gebied is hun eigen 'Unbestimmtheit'. Je kunt er concreet meestal weinig mee beginnen.

38. Vgl. Volker Ott, *Homotropie und die Figur des Homotropen in der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts*, Frankfurt a.M (1979), blz. 9-11. Het boek is tot op dit moment de uitgebreidste verhandeling over de relatie homoseksualiteit-literatuur. Het is nogal sociologisch gericht, vraagt vooral naar het beeld dat er van de homo-erotiek en de 'homotroop' wordt gegeven. Het bevat daarnaast veel informatie over schrijvers en titels, maar wordt ontsierd door een verlangen naar positieve helden en een roep om een adequate uitbeelding van de 'homotrope' werkelijkheid. Daardoor heeft Ott een weerzin tegen literatuur waarin conflict, criminaliteit en buitenstaanderschap centraal staan, maar vergeet dat juist die drie zaken vaak een noodzaak zijn voor de werking van een tekst. De 'poetry of married life' heeft niet veel moois opgeleverd.
39. Voor de hele problematiek van de 'beeldvorming' rondom en de creatie van de negentiende-eeuwse homoseksueel, iets heel anders dan de sodomiet uit de achttiende eeuw, vgl. Kenneth Plummer (Ed.), *The Making of the Modern Homosexual*, London (1981). Voor Nederland: Gert Hekma, *Homoseksualiteit, een medische reputatie. De uitdoktering van de homoseksueel in negentiende-eeuws Nederland*, Diss. Amsterdam (1987). Over de literatuur op blz. 208-9.
40. M.J.J. Exler, *Levensleed. Psychologische roman. Een boek voor ouders*, 's-Gravenhage (1911).

    Voor titels en inhouden van enkele van deze homoseksuele keukenmeidenromans: Gerrit Komrij, 'Van de Verkante Keer', in: *Averechts*, Amsterdam (1980), blz. 146-84 (Ook in Ron Mooser (Ed.), *Het huis dat vriendschap heet. Mannelijke homoseksualiteit in de twintigste-eeuwse Nederlandse literatuur*, Amsterdam (1985), blz. 266-96; Jan Fontijn, 'Levensleed of anders zijn dan anderen', in: Jan Fontijn, *Leven in extase. Opstellen over mystiek en muziek, literatuur en decadentie rond 1900*, Amsterdam (1983), blz. 166-84.
41. Whitman, vgl. noot 5, blz. 163; Kavafis, vgl. noot 17, blz. 105.
42. Marita Keilson-Lauritz, *Von der Liebe die Freundschaft heisst. Zur Homoerotik in Werk Stefan Georges*, Berlijn (1987). Veel van de ideeën die in dit artikel verwoord worden zijn mede dankzij Mevr. Keilson tot stand gekomen.
43. Kavafis, vgl. noot 17, blz. 309. Kavafis maakt in zijn werk van de grote Hellenistische steden Alexandrië en Antiochië een soort anachronistische 'vrijplaatsen' voor een moderne homo-erotiek: Philip Sherrard, 'Cavafy's Sensual City: A Question', in Denise Harvey (Ed.), *The Mind and Art of C.P. Cavafy. Essays on his Life and Work*, Athene (1983), blz. 94-9.
44. Voor het 'genre' beeldgedicht vgl. T. van Deel, 'Over Bruegels *De val van Icarus.* Poëzie en beeldende kunst (I)', De Revisor 9, 1 (1982), blz. 50-7. Id., 'Vaasgedichten. Poëzie en beeldende kunst (II)', De Revisor 9, 2 (1982), blz. 44-9. Ron Mooser, 'Enkele gedachten over "homo-erotische" poëzie' in zijn in noot 40 genoemde bloemlezing, blz. 31-7, onderscheidt vier types jongens- en mannenbeschrijvingen, maar komt niet tot een erg verhelderende indeling.
45. Wim Hottentot, 'Wilde, Pater en Kavafis', Maatstaf 32, 7/8 (1984), blz. 74-9.
46. Jacob Israël de Haan, *Verzamelde Gedichten II*, Amsterdam (1952), resp. blz. 256; 211.
47. Over Cernuda vgl. Barber van de Pol en Maarten Steenmeijer (Vert.), *De generatie van '27*, Amsterdam (1985). De vertalingen zijn niet alle even geslaagd, maar vooral 'Afscheid' (blz. 118-21) is prachtig. De opmerkingen over Cernuda achterin het boek (blz. 231-8) geven bepaald geen blijk van grote kennis van de Cernuda-'Forschung'. Mijn vertaling ontleen ik aan Luis Cernuda, *La realidad y el deseo*, Madrid (1982^7), blz. 180. Voor 'in het donker', vgl. het gedicht van Lord Douglas, noot 4: 'by night'. En voor 'het leven is van jou', vgl. Boutens, noot 15, 'Toch blijft in heel uw Weerld de zege hare.' Heel mooi (en voor ons thema van belang) zijn ook *A un poeta muerto (F.G.L.)*, over Lorca (blz. 135-8), met de veelzeggende en in Spanje steeds genegeerde regels: Zie de stralende jongens/ die je levend zo hebt liefgehad/ in hun vergankelijkheid samen gaan naar de schittering der zee...; bij Coote (vgl. noot 4), blz. 316, staat een vertaling van *Birds in the night*, over Rimbaud en Verlaine. Een bloemlezing uit het werk, met vooral een goede inleiding en bibliografie is die van José María Capote in de Ediciones Catedra, Madrid (1984^2).

48. Vgl. James S Holmes pp, *Early Verse. Selected Poems 1947-1957*, Amsterdam (1985), die op blz. 29 schrijft: 'Some of the manuscripts are in the second person instead of the third. (That's the way we did it in those days.)'
49. Ik schreef uitgebreider over Housman in Homologie 6, 2 (Maart/april 1984), blz. 26-8, met bibliografie en vindplaatsen van de citaten. De twee geciteerde gedichten komen uit *The Collected Poems*, London (1977[23]), resp. blz. 65-6 en 152-3.
Het sonnet van Auden nu in W.H. Auden, *Collected Poems.* Edited by Edward Mendelson, London (1976), blz. 148.
Ron Mooser maakte mij erop attent dat in Vriendschap, maandblad voor de leden van het C.O.C., Jrg. 12, december 1957, een artikel verscheen van Louis Castine: 'een dichter en de kleur van zijn haar', over Housman!

Peter Swart
Misdaadliteratuur
Rolstoel van de rem

Het is in de wereld van de misdaadroman eerder regel dan uitzondering dat de auteur één of meer personages ten tonele voert met wie de lezer zich (op bewust of onbewust niveau) kan identificeren. De meest voor de hand liggende types kunnen worden samengebracht onder de noemer ‘super-ego’: helden die geen fouten maken omdat ze nu eenmaal altijd sneller, slimmer en sterker zijn dan hun opponenten. Maar ook de schlemiel, de anti-held is zo'n uiterste: er gaat tenslotte een zekere bekoring uit van een figuur die elke opdracht op onnavolgbare wijze verprutst - dat zou de lezer hem nog verbeteren! Tussen deze twee uitersten wordt door de meeste auteurs een compromis gevonden bij het zoeken naar een passend ‘image’ voor de personages van hun boeken. Meestal treft de lezer dan ook iemand aan die sterke momenten afwisselt met modale missers; de man van de beslissende inval die toch eerst in het kolenhok die klap op zijn achterhoofd kreeg die je al lezende reeds bladzijden lang voelt aankomen.

René Appel schotelt de lezers van zijn thrillerdebuut *Handicap* nu eens geen voor de hand liggende identificatiemogelijkheden voor, en je zou kunnen zeggen dat hij daarmee een traditie doorbreekt. Stefanie is invalide, maar in schril contrast met haar lichamelijke toestand gaat ze met een klaterende lach door het leven. Niet dat alles nou even leuk is, maar het is haar enige manier om haar handicap naar de achtergrond te dringen - of is het effect juist averechts? Herman van Zelm is leraar, heeft Stefanie als leerling leren kennen en is met haar getrouwd, dwars door zijn vrijgezellenvoornemens heen. Samen brengen zij een herfstvakantie door in Tunesië; luxe aan de kant van het strand, en armoede niet ver daar achter.

René Appel bouwt de toenemende gevoelsweerstanden van Herman tegen de pseudo-onbekommerdheid van diens Stefanie met zorg op. De manier waarop het duo zijn vakantie doorbrengt - vergezeld van de schrik van iedere rechtgeaarde reiziger: de Reisleider- levert veel stof voor gekwetste overpeinzingen op. De vakantie die ontspannen bedoeld was neemt relatie-bedreigende vormen aan. Geleidelijk-aan ziet Herman zijn huwelijk steeds minder zitten, hetgeen de lezer duidelijk wordt door goed gedoseerde voorbeelden van stil denkwerk en klimmende ergernissen, culminerend in een soort doodswens voor zijn echtgenote, die hij overigens niet hardop heeft uitgesproken. Dat is maar goed ook, want als Stefanie op een avond met rolstoel en al in het zwembad verdwijnt en verdrinkt staat Herman toch al niet boven verdenking. Het geldbedrag dat de verzekeringsmaatschappij hem moet uitkeren is groot genoeg om enig onderzoek naar de gang van zaken te rechtvaardigen. Verzekeringsman Van der Schood gelooft niet op voorhand in zijn onschuld, terwijl Stefanies zuster Daniëlle Herman blijft bestoken met onbedekte beschuldigingen. Wat er precies is gebeurd onttrekt zich aan ieders waarneming; zelfs Herman heeft zijn twijfels, omdat hij die avond vriendschap had gesloten met een wijnfles en er dientegevolge een alcoholische sluier over het geheel heen ligt.

René Appel heeft deze voor het boek vitale passages met veel gevoel voor detail neergezet en maakt van de dronken ogen van zijn hoofdpersoon een soort defecte op hol geslagen camera, die het ene moment haarzuiver registreert om vervolgens

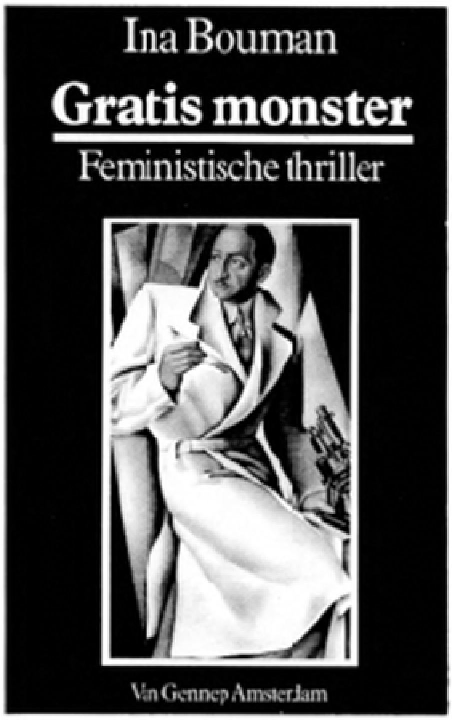
alles in de steek te laten, en dus in zijn totaliteit geen betrouwbare beelden oplevert. De suspense rond de ware toedracht - nog steeds manifest als er nog maar één interpretatie overblijft - wordt goed volgehouden door de niet aflatende aandacht die de verzekering heeft voor de begunstigde, en de lastige zuster die rolstoel, sieraden en aandacht opeist. Dat één en ander Herman niet onberoerd laat, zien we aan de toenemende wanorde in zijn huis. Op de school waar hij les geeft merken de leerlingen dat hij niet in gewone doen is door de keuze van zijn onderwerpen. Hier houdt Herman op te lijken op een leraar die Jan Siebelink ooit tot leven wekte, want die was gewoon doorgegaan met lesgeven. In een poging orde op zaken te stellen reist Herman in de kerstvakantie opnieuw naar Tunesië, want was er niet een getuige? Het wordt er allemaal niet eenvoudiger op en zo hoort het ook. *Handicap* zit geraffineerder in elkaar dan de thriller waarbij het erom gaat te raden wie het gedaan heeft - daarin zit dan ook niet de kracht. Het is een sterk debuut omdat het op zich simpele verhaal op logische wijze wordt ondersteund door enkele aan de actie ondergeschikte ontwikkelingen, zodat een complex geheel ontstaat.

Herman van Zelm (what's in that name?) mag dan geen ideaal identificatie-object geworden zijn, als personage komt hij met zijn wisselende emoties wel degelijk uit de verf. De woordkeus van René Appel is zowel persoonlijk als eigentijds. Voeg daarbij een sterk gevoel voor humor, en het gemak waarmee het boek zich laat lezen is verklaard. Een aanrader dus, en weer een debutant waarvan je hoopt meer te horen!

Op de kaft van Ina Boumans *Gratis Monster*- haar tweede thriller, de eerste titel *Dames aan de Maas*-staat wederom direct onder de titel te lezen dat het hier gaat om een Feministische thriller. De rest van de omslag wordt gevuld door een afbeelding van een wetenschapper in lange witte jas met ceintuur. In de ene hand koestert hij een reageerbuis met onheilspellende inhoud, terwijl hij met de

andere hand een microscoop omklemt. In zijn ogen een blik vol gewetenloze, weloverwogen slechtigheid - goed voor een groot aantal slachtoffers. De kaarten lijken geschud, de rollen verdeeld. Wie zich laat leiden door stereotype vooroordelen komt naar alle waarschijnlijkheid niet veel verder dan een korte bestudering van de kaft. Toch is er voldoende aanleiding zich niet te laten ontmoedigen door deze optische provocaties.

Dames aan de Maas (verschenen in 1985) was Ina Boumans eerste - eveneens Feministische - thriller. Jos Welling trad ook in dit boek op als hoofdpersoon; een geëngageerd journaliste die zich bekommert om de kwaliteit van het leven om haar heen. Een secte die voorgeeft de medemens tot volle ontplooiing te willen brengen, en zich bij het nastreven van dit doel onder andere bedient van zogenaamde groepssessies, wint niet alleen zieltjes, maar verliest er zo af en toe ook eentje. Dubieuze praktijken dus, die aan de kaak moeten worden gesteld.



In *Gratis Monster* is de farmaceutische industrie de grote boosdoener. Jos Welling is van haar fiets gevallen en heeft daarbij haar knie bezeerd. Een ongelukje met grote gevolgen, want de voorgeschreven medicijnkuur van de huisarts brengt niet alleen de gewenste genezing maar brengt integendeel allerlei ongewenste complicaties met zich mee. Het gaat jeuken op een verschrikkelijke manier, maar patiënt Welling moet geduld oefenen, want dokter De Bok kan niets voorschrijven zolang de kuur niet afgelopen is. Als de boze voorgevoelens kloppen, dan heeft de verantwoordelijke producent, de firma Pharma Univers, bij de ontwikkeling van een nieuw geneesmiddel een geest uit de fles getoverd die niet één-twee-drie terug te fluiten is. Want het blijft niet bij jeuk en uitslag, zoveel durf ik wel te verklappen. Een nader onderzoek naar de veroorzakers van dit ongemak lijkt op zijn plaats, zeker als zich in een nabijgelegen hospitaal een sterfgeval voordoet dat eveneens met het medicijn in verband gebracht kan worden. Ook bij Welling in de tuin is het niet pluis.

De eenzijdigheid die op de loer ligt wanneer de samenleving vanuit een bepaalde optiek bekeken wordt heeft Ina Bouman niet helemaal buiten de deur weten te houden, daarvoor zijn er wat veel staaltjes van onvolprezen vrouwelijke volledigheid. Desondanks is *Gratis Monster* zeker de moeite van het lezen waard, omdat het op zijn best boeit en plotsgewijs goed in elkaar steekt. Wie weet de volgende keer een androgyne thriller?

René Appel: *Handicap*, Bert Bakker, 190 blz., 24,90.
Ina Bouman: *Gratis Monster*, Van Gennep, 184 blz., 19, 90

Peter van den Hoven
Zwarte kraai vertelt

Sinds fantasie in de jeugdliteratuur weer mag, verschijnen er regelmatig nieuwe bundelingen cultuur- en volkssprookjes, al of niet in de vorm van eigentijdse adaptaties. Ook mondeling mag het sprookje zich weer in een groeiende belangstelling verheugen. Tegenwoordig kun je voor je verjaardagsfeest een verteller of vertelster huren, die de orale traditie van het verhaal in ere herstelt en iedereen met sprookjesvarianten vermaakt. En ook de televisie is volop bezig eeuwenoude vertellingen die iedereen uit de kinderkamer kent in aangepast drama of animatie uit te zenden. Hoe belangrijk oude volksvertellingen als inspiratiebron voor de moderne jeugdcultuur zijn, toonde onlangs het jeugdtheaterfestival in Den Bosch, waar veel voorstellingen te zien waren die het volkssprookje als uitgangspunt hebben. Theatergroepen als Maccus, Sirkel, Wederzijds, Psstt en NJT baseren zich in hun recente produkties op motieven en figuren uit bekende volksverhalen. Zo brengen de twee laatstgenoemde groepen heel verrassende en intrigerende versies van Sneeuwwitje, die een jong en oud publiek van begin tot eind geboeid houden.

Op dat festival was ook *Dag Monster* te zien, gespeeld door de ad-hoc groep Eldorado. Deze toneelvoorstelling, die in de pers veel lovende recensies kreeg en dit najaar via een VPRO-registratie op de televisie te zien is, is gebaseerd op *La Belle et la Bête*, en dan in het bijzonder op de versie zoals Madame Leprince de Beaumont die in 1757 schreef - een van de weinige teksten overigens die van deze vertellende Gouvernante nog leesbaar is. De bewerking van dit oude verhaal voortoneel is gemaakt door Pauline Mol, dramaturge en schrijfster, die jarenlang deel uitmaakte van de Nijmeegse groep Tejater Teneeter. Voor deze groep schreef zij onder andere *De dronken dag van Salvador*, een door thema's uit het werk van Gabriel Garcia Marquez geïnspireerd theaterstuk, en *Van de houthakker en de halve kalkoen*, gebaseerd op Ben Travens ‘De derde gast’, een vertelling uit de bundel *De Bandietendokter* die men ook, met een Europese variant, terugvindt in het sprookje ‘De dood als peter’ uit de *Kinder- und Hausmärchen* van de gebroeders Grimm. Op basis van haar werk voor het jeugdtheater werd Pauline Mol door de VPRO-televisie uitgenodigd om een serie sprookjes te schrijven, gebaseerd op anonieme volksverhalen, die onder de titel *Verhalen van de zwarte kraai* in het seizoen 85-86 werden uitgezonden. Deze werden, telkens tien minuten lang, door de acteur Bert Luppes mimisch knap, sfeervol, en met veel gevoel voor de spannende dramatiek van de verhalen verteld in een eenvoudig, maar zeer effectief ondersteunend decor van licht en geluid. Tijdens het vertellen werd hij op zijn schouder bijgestaan door een zwarte kraai die, aan het begin van het programma, door een open raam kwam gevlogen en afwisselend eigenwijs, gniffelend, hooghartig, streng en aandachtig de verhalen volgde. Af en toe besteedde de kraai opvallend veel aandacht aan het oor van de acteur, alsof hij hem het vervolg van het verhaal influisterde... Een mooie serie, die terecht veel waardering kreeg. Vijftien van die sprookjes zijn nu, enigszins herschreven, onder dezelfde titel verschenen en vormen samen een van de beste verzamelingen van de laatste tijd.

‘Veel mensen hebben ze vóór mij al verteld. Ik doe het hier met mijn woorden, op een manier waarop ik ze begrijpen kan en zoals ik van ze houd. Dat is plezierig, omdat het een beetje helpt te blijven geloven dat je sterker kunt zijn dan een draak.’ Aldus introduceert Pauline Mol in een kort

voorwoord het terugkerend thema waarmee alle verhalen met elkaar zijn verbonden. Want hoe griezelig en zenuwslopend de meeste verhalen ook zijn, hoe verschrikkelijk de angsten en ontberingen die de hoofdpersonen moeten doorstaan, hoe vaak ze ook door monsterachtige wezens op de proef gesteld worden en hun broze leven op het spel gezet wordt, steeds is er, dwars door alle ellende heen, de hoop op verandering, op een leven dat ergens, waar dan ook, beter en mooier moet kunnen zijn. Zo is de dood, nogal eens verbeeld in de vorm van een dreiging door iets of iemand opgegeten of verzwolgen te worden, vaak in de verhalen aanwezig, en komt de mens zichzelf onherroepelijk tegen in het ultieme moment van het definitieve einde. Zoals in het prachtige verhaal van ‘Kleine Jager’, een oorspronkelijk Centraalafrikaanse vertelling die gaat over een jongen die door zijn vrienden wordt uitgelachen omdat hij nog nooit een gazelle heeft geschoten. De Grote Tovenaar wil hem wel helpen, maar waarschuwt ook voor een groot gevaar: ‘De angst voor jezelf is de grootste angst van de mens, mijn kind. Je moet het zelf weten, maar als je die leert kennen, kan ik niets meer voor je doen.’ Bij volle maan verandert de jongen in een luipaard en doodt hij vele gazellen. Dan durft hij ook aan het mooiste meisje te bekennen dat hij van haar houdt, maar telkens als hij met haar samen is, vindt hij zichzelf als luipaard terug. Het gevecht dat de kleine jager uiteindelijk met zichzelf moet leveren om de angst als een luipaardvel af te leggen wordt door Pauline Mol dramatisch sterk beschreven met een taalgebruik dat tegelijk beeldend en sober is.

Zo zijn er meer verhalen die prachtig op het thema angst en moed variëren, soms met een ironische ondertoon en veel dialoog, zoals in ‘Van het meisje en het groene monster’, of humoristisch als in ‘De roverbruidegom’, naar Grimm, of ‘De cycloop’, uit Calvino's verzameling, - dan met meer distantie, in ‘Van de bedelares die koud bloed had’ en ‘De koningin van de planeten’, om de niet misselijke gewelddadigheid op een afstand te houden, zonder dat dit overigens de spanning en betrokkenheid ondermijnt. Uit veel verhalen blijkt dat het leven allerminst een sentimenteel sprookje is en de realiteit genadeloos en hard toe kan slaan. Maar steeds, zelfs als het einde definitief lijkt, is daar de moedschenkende verwachting die door de verhalen klinkt als het terugkerend lied van de vogel uit ‘Broertje en stiefmoeder’, die zingt:

> Mijn moeder die mij moordde
> mijn vader die mij at
> mijn zuster lief Marleentje
> bewaarde van mij elk beentje
> ze lei het in haar schoot
> ik leef en ben niet dood,

en aldus de hoop verbeeldt dat ooit, ergens, een paradijs (geweest) is, waarnaar het de moeite waard is te blijven zoeken.

De basisteksten, althans enkele daarvan, zijn in een bronvermelding achter in het boek opgenomen, en wie de moeite neemt deze te vergelijken met de interpretatie van Pauline Mol bemerkt dat deze er één is die deel uitmaakt van een historische lijn, die volop recht doet aan de oude varianten, maar toch ook háár visie weergeeft. De verhalen zijn teruggebracht tot de essentie, waarbij neventhema's en zijlijnen zijn afgesneden, maar ze de oorspronkelijke dramatische kracht hebben behouden, of, zo men wil, hebben teruggekregen. Mols theaterachtergrond en haar nauwgezette gerichtheid op een thematische verbeelding, gezet in een strakke, spannende

verhaallijn, heeft zeker een grote rol gespeeld bij het herschrijven van deze sprookjes. Ook essentiële vertelelementen, zoals identificatie en confrontatie, zijn vakkundig gehanteerd en naast een compacte schrijfstijl en een beeldend, soms poëtisch taalgebruik - dat slechts hier en daar te veel nadruk legt op terugkerende 'grote' woorden als *gevoel* en *hart* die daardoor aan kracht inboeten - is uit alle verhalen te merken dat ze oorspronkelijk geschreven zijn om verteld te worden. De aanpassing voor een uitgave in boekvorm is met minimale veranderingen en bijstellingen gepaard gegaan, en het best komen deze volkssprookjes dan ook tot hun recht als ze hardop worden (voor)gelezen. Dan blijkt ook pas goed dat het proza in een sterk stuwend ritme, ontleend aan de spreektaal, is geschreven, en vallen de verrassende formuleringen, de plotselinge overgangen, de snelle dialogen en de poëtische beeldtaal het meest op.

Verhalen van de zwarte kraai is, tussen de kritiekloze adaptaties en soms ronduit truttige bewerkingen in infantiliserende, want veelal flauw-toverachtige zin, een bundel die eerbied toont voor de verteltraditie van eeuwenoude volksverhalen. In die zin is Pauline Mol er op een knappe manier in geslaagd om dwars door het rijke leven van het sprookje heen, en zonder afzwakking van bijvoorbeeld erotische, gewelddadige en griezelige elementen, te laten zien waarom deze verhalen nog altijd zo'n grote aantrekkingskracht uitoefenen op kinderen en volwassenen. Op háár beurt heeft ze de wijsheid en de vertroosting die uit deze sprookjes spreekt, bewaard en doorgegeven.

Deze bundel is om nog een andere reden heel interessant. Het jeugdtheater maakt de laatste jaren, veelal met succes, ruim gebruik van jeugdboeken als basisteksten voor toneelprodukties. *Verhalen van de zwarte kraai* is één van de weinige voorbeelden van een omgekeerde beweging: van het jeugdtheater naar de literatuur. Een ontwikkeling die wat mij betreft krachtig gestimuleerd mag worden.

Pauline Mol, *Verhalen van de zwarte kraai*, 15 sprookjes om te griezelen. Uitgeverij Van Goor, 1987,20,--

Renate Dorrestein

Ik heb in Amerika heel wat nieuwe vrienden gemaakt: de bagel, de donut, de brownie, en zo kan ik nog wel even doorgaan. Dit is het land van het eeuwige smekken en kauwen; op straat, in de bus, in de lift, overal malen kaken en knisperen papieren zakken. Het gezegde ‘Zo Amerikaans als *applepie*’ verraadt het reeds: een natie die zich karakteriseert via voedsel moet wel de ganse dag knagen en bikken.

Het behoeft dan ook geen verbazing dat zelfs de sector liefdewerk-oud papier zich hier via etenswaren materialiseert. Waar in Nederland de padvinders voor een hoger doel noest aan een heitje voor een karweitje gaan staan en schoolkinderen door weer en wind trekken met kinderpostzegels, hebben we hier koekjesdag van de Girl Scouts. Door heel Amerika rennen dan kleine meisjes met grote dozen koek rond om fondsen binnen te halen voor de padvinderij. Ik kocht een doos, denkend aan met meel bestoven akela's en kliederende kabouters in de gezellige keuken van het honk - maar dat waren Oude Wereld-gedachten, want de volgende dag stonden er foto's in de krant van het koekjesbakken: in een fabriek stortten de kleine meisjes tonnen meel in een kolossale deegmachine en verderop rolden op een lopende band de eerste miljoen *peanutbutter cookies* langs. Het gaat hier allemaal genadeloos groot.

Groot is niet alleen de verscheidenheid aan etenswaren voor welks gegil: ‘Koop mij! Eet mij!’ ik vruchteloos mijn oren tracht te sluiten, groot zijn ook de porties. Een standaard hoeveelheid popcorn is een emmer, een doorsnee steak hangt in de lengte en de breedte over de randen van het bord heen, een boterham heet pas belegd als er vier verschillende kazen, worsten, jams en zuurkolen op gestapeld zijn, een gemiddeld ijsje is een toren van zo'n negenenvijftig bolletjes, ter afronding bestrooid met nootjes, overgoten met chocoladesaus en bekroond met slagroom. Van al het hier genoemde, haast ik mij te zeggen, bestaat ook een dieet-uitvoering: je drinkt geen gewone Pepsi, maar Diet-Pepsi, wat betekent dat je er twee maal zoveel van kunt nemen, voor dezelfde calorieën.

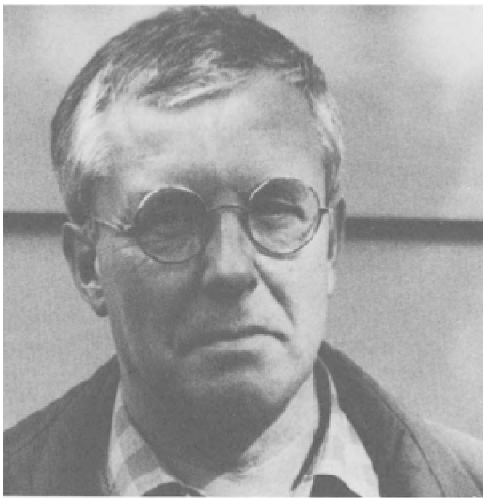
Ademloos word ik er van.

Het is door dit klimaat van onmatigheid dat ik laatst eindelijk begreep waarom succesvolle Amerikaanse boeken bijna zonder uitzondering dik zijn. Een doodenkele keer sluipt er per ongeluk een werkje van tweehonderd pagina's de Top Tien in, maar de meerderheid van de enthousiast ontvangen en goedverkopende titels bestaat uit wat ze hier liefkozend *fat books* noemen. Toen ik de afgelopen maanden nog op zoek

was naar de verklaring van die voorkeur voor omvangrijke werken, probeerde ik tevergeefs een antwoord uit mijn studenten te wringen. De little darlings begrepen mijn vraag niet helemaal. ‘More value for your money,’ zei een tenslotte schouderophalend. Het punt was natuurlijk: die lui zwoegden zelf allemaal aan een epos van achttienhonderd pagina's. Ze hebben stuk voor stuk een onuitputtelijk talent voor het oppompen van hun materie: hier nog een paar sub-plots erbij, daar nog een handvol extra personages, en nog een laag worst en nog een laag jam. Ik houd veel van uitpuilende boeken, maar hier staat mijn verstand bij stil. Omgekeerd vervul ik hen met even grote verwondering. Op hun universiteit en naar hun weten in het gehele universum ben ik de enige creative writing docent die niet de vertrouwde eis stelt dat ze per semester zoveel honderd pagina's produceren. En dat de kwantiteit van hun produktie niet per definitie een gunstige invloed heeft op hun eindcijfer vinden ze helemaal vals. Raar vrouwtje, zie ik ze vaak denken, maar ik houd stand, niet uit koppigheid, doch voor De Kunst. Toen de little darlings me niet bevredigend konden antwoorden, ging ik een tijdje zitten denken dat Amerikaanse boeken zo dik zijn omdat Amerika zo groot en complex is. Een contemporaine roman die in de States speelt moet wel omvangrijk zijn omdat-ie anders nooit echt en overtuigend over het leven hier kan gaan. Dik krijgt aldus de connotatie van waarachtig - en waarachtigheid wordt hoog aangeslagen in de letteren: wat de fictionele droom ook behelst, het moet allemaal wel waarschijnlijk en levensecht lijken, want anders verliezen we op pagina zeven reeds onze belangstelling. Zo wordt dik via waarachtig een waarde-oordeel: dik is goed en volgens de wet van het vice versa zal dun dus wel betekenen dat we met minder kwaliteit te maken hebben. Natuurlijk zijn er schrijvers zoals Raymond Carver die aan deze dans ontspringen, maar we hebben het over de grote meerderheid en niet over de uitzonderingen die de regel bevestigen. We hebben het over bossenkappers van het formaat van Norman Mailer: dik als positief waarde-oordeel, dik als integraal element van de Grote Amerikaanse Roman. De schrijver als Girl Scouts-koekjesbakker dus, niet per zuinig onsje maar per mud.

Je zou ook nog abusievelijk kunnen menen dat Amerikanen erg grote geesten hebben en die moeten voeden mer duizelingwekkende, kaleidoscopische werken. Helaas weerspreekt de werkelijkheid die gedachte: dit volk behoort tot de matigste boekenkopers ter wereld. Per persoon koopt men per jaar één titel en dan nog bij voorkeur een kookboek of een zogeheten *How To-book.* Dat uitgerekend dit het land van de dikke boeken moet zijn lijkt dus een interessante paradox en ik was onnozel genoeg om daar een tijd lang door gefascineerd te zijn. Pas toen ik van de week ergens een Cherry Coke bestelde en men mij vroeg: ‘Giant or jumbo?’ viel me in dat werkelijk alles hier buiten elke proportie is, van een onmatigheid van elke beschrijving tart, in dimensies die menselijkerwijze niet meer te bevatten zijn. Amerika is graai en snaai, Amerika is de absolute top op het gebied van onmatigheid. Amerikaanse boeken zijn dik om geen andere reden dan waarom je hier popcorn per emmer eet.

Aart van Zoest
Nico Scheepmaker



‘Wat lees jij nou?’ vroeg Daan Cartens. Oefening voor een beginnend socio-linguïst: wat bedoelde hij? Ik vertel er bij dat ik niet verdiept was in enige lectuur. De betekenis ‘wat ben jij daar op dit moment aan het lezen?’ komt niet in aanmerking. De vraag heeft een algemene strekking. ‘Met wat voor teksten voed jij je geestelijk?’ dat was de vraag. Toch zat er impliciet een beperking in. Met ‘de krant’, ‘reisgidsen over Turkije’, ja zelfs met *Zó speelt Botwinnik* hoefde ik niet aan te komen. Tekst van kwaliteit, literatuur, daar ging het om.

Ik stond even met de mond vol tanden. Wat lees ik eigenlijk? ‘Er zit niet veel systematiek in’, is een eerste verschansing waarachter je in zo'n geval even veilig bent en kunt afwachten wat er boven de geheugengrens komt opdoemen.

De vraag werd me gesteld tijdens de perspresentatie van de eerste vier delen van een nieuwe detective-serie, BZZTôH Crime. Ik was daar enigszins onopzettelijk terecht gekomen. Vlak voor de plechtigheid had ik rendez-vous met Daan Cartens en Phil Muysson, die als officials (laatstgenoemde is co-redacteur van de serie) op de perspresentatie een hoofdrol te vervullen hadden, en ik had me soepel laten meetronen. Jij weet nog beter dan ik dat je op dit soort bijeenkomsten altijd wel

iemand tegenkomt om een mooi gesprek mee te hebben. De juistheid van de stelling wordt weer eens bewezen door de onlichtzinnige vraag die ik hierboven citeer. En je was er getuige van hoe ik tijdens de perspresentatie van jouw eigen *Het bolletje van IBM* op hoog niveau converseerde met Diny Schouten. Als ik me goed herinner heeft ze me bij die gelegenheid bezworen alleen nog mooie boeken voor zichzelf ter bespreking uit te zoeken, zodat we leuke positieve kritieken van haar te wachten zijn, misschien zelfs wel over Anja Meulenbelt, wie weet? Nuttig dus, zulke perspresentaties. Toch uitkijken met het bezoeken ervan, omdat ze zo talrijk zijn. Veel mondaniteit maakt de geest wattig, veel eenvoudige wijn-en-snacks maakt het lijf wat wee. Talrijk zijn ze. Op weg naar mijn rendez-vous, die middag, stond ik op het punt om lijn één te verlaten in de Amsterdamse Leidsestraat toen ik, al met mijn vinger op de knop naast de deur, achter mijn rug iemand koddig onverwacht hoorde zeggen: ‘Goedenmiddag’. Ik werd gegroet door Kees Fens, ongetwijfeld ook op weg naar een boeken-party. Klopt, zoals ik later heb horen bevestigen door Philippe Noble, die daar ook aanwezig was; het was bij De Boekerij om ik weet niet wat te vieren.

Merk op dat ik tot dusver al menig bekende Nederlander en ook een beroemde ere- Nederlander heb genoemd. Ik lijk Scheepmaker wel op zijn hevigste Hopper-momenten. Het is dus zo: waar je mee omgaat daar word je mee besmet.

Ik groette de heer Fens terug en daalde af op de brug van de Keizersgracht. Als de chronologie het had toegestaan, dan zou ik op dat moment al hebben kunnen denken: ‘Daar zat, onopvallend temidden van het gewone volk, een man aan wie je niet hoeft te vragen: ‘Wat lees jij nou?’

Wat hij leest, hoe hij leesten wat hij vindt van wat hij leest, iedereen kan het meebeleven die de juiste kranten, tijdschriften en boeken weet te bemachtigen. Een inspirerende getuige van zijn eigen liefde voor het boek. Als kiespijn bleef de vraag van Daan Cartens wat doorzeuren in mijn brein. Ben ik wel serieus genoeg? O ja, godzijdank, de dag tevoren had ik Jacoba van Velde's *Verzameld werk*, pas verschenen, uitgelezen. En vlak daarvoor *The origins of the First World War* van James Joll, dat jijzelf me cadeau had gegeven met het oog op de gedegen studie over oorlog en literatuur die ik ooit nog eens wil afleveren. Uit deze twee titels uit het meest nabije verleden valt te extrapoleren dat ik me niet vergiste toen ik in een opwelling zei dat er geen systematiek zit in mijn leesactiviteit.

Misschien wel in wat ik *her*lees. Want ik herlees, ook al meent Gerrit Krol dat dit niet, of hoogst zelden, voorkomt. (Ik heb dat gelezen in de column van Thijs Pollmann in Vooys, tijdschrift voor letteren.) Dostojewski, Tsjechow, Céline, Alain-Fournier, Balzac, Flaubert, Zola, Multatuli, Baudelaire, Bloem, Lodeizen, Marsman; ik noem de namen die me nu te binnen schieten. Ze horen bij mijn leesbioritme. Ik schat dat er niet meer dan vijf jaar aan interval is.

Zouden detectives ooit herlezen worden? Waarschijnlijk niet, tenzij je er een compleet vergeten bent. Ik ben niet dol op detectives. Agatha Christie, Dorothy Sayers, het zegt me niet veel. Wel: de Maigrets van Simenon. En de Rechter Tie's van Van Gulik. Dat is andere koek, daar zit geen onbenulligheid bij. En hier moet ik het toch warempel weer even over *De naam van de roos* hebben; dat is (ook) een superieure misdaadroman.

Tijdens de perspresentatie van de eerste delen BZZTôH Crime las Tomas Ross, voorzitter van het Nederlands Genootschap van Misdaadschrijvers, een overdenking voor. Nogal kribbig kritisch getoonzet, wat van mij niet hoeft, maar leerzaam, dat wel. Hij somde kenmerken op van een goede detective. Mij is vooral bijgebleven: de noodzaak van een goede omslag. Zeer juist. Een lezer die in een winkel, aan een stationskiosk, een misdaadverhaal uitkiest, neemt een gokje. Wat laat deze onwetende de doorslag geven bij het bepalen van zijn keus? Inderdaad, dat wat het plaatje buitenop belooft.

Wat dat betreft moet de nieuwe misdaadserie van BZZTôH een goede toekomst tegemoet gaan. Alle vier de boeken hebben een fraaie omslag met stijlvolle trendy-decadente, intrigerende plaatjes. Indices voor een wereld waar het spannend leven is. De mooiste afbeelding staat op *De ladykiller* van Masako Togawa. ‘De Japanse Patricia Highsmith’ staat er ook nog op de cover. Ik heb geen idee wie Patricia Highsmith is, maar heb het boek toch in een ruk uitgelezen. De hoofdpersonen dragen namen als Ichiro Honda, Hajime Shinji. Ze nemen je mee naar de uitgaanswereld in Tokio. Dat bespaart je een reis met Neckermann of zo. Misschien is dat ook wel een kenmerk van de goede misdaadroman: hij moet een tikje exotisch zijn en je brengen naar een wereld die je niet kent, die je nooit zult kennen misschien, maar waarover je toch wel eens wilt lezen. Te dien einde moet er wat naturalistisch in een detective zitten, iets van geloofwaardigheid als tegenwicht voor het fantastische waardoor het allemaal spannend, onverwacht en verrassend blijft. Een vleugje melancholie en wijsheid zit er ook in die Japanse detective. Dat beviel me wel. Zodat ik ook meteen ben begonnen in *Moord in het Witte Huis* van Margaret Truman. Ja, de dochter van de president. Die kan dus voor de realistische setting zorgen waarin de fictie is geplaatst. In het Witte Huis wordt de Amerikaanse minister van

Buitenlandse Zaken vermoord. Op het moment dat ik dit schrijf ben ik zo'n vijftig bladzijden van het einde, en is zelfs de fictieve president van Amerika, ja zelfs zijn dochter, ‘een lang knap meisje met bruin haar’, een van de verdachten. Grappige overeenkomst met *De ladykiller*: ook hier staat een heer met wisselende damescontacten centraal, ook de vermoorde minister was een ladykiller. Hoe lang zal dit type personage als hoofdpersoon in misdaadromans weten stand te houden nu de schrik om AIDS toch ook in de wereld van de slechtheid moet toeslaan?

Twee detectives liggen op me te wachten, die *De geboren moordenaar* en *B van bedrog* heten. Ik ga ze ongetwijfeld lezen. De plaatjes buitenop zijn sexy als het interieur van een ijssalon. Dat belooft wat.

Ach ja, en ondertussen ook nog gelezen: ‘Taal en teken in de immunologie’, de inaugurele rede van E. Joost Ruitenberg. Mijn buurman gaf het me, omdat hij - terecht - veronderstelde dat het me zou interesseren.

Wat lees je nou? De oogst van een paar dagen, at random genomen, wijst erop dat je leest wat vrienden je aanreiken. Dat geeft het onsystematische aan je lectuur, denk ik. De coherentie, zoals blijkt uit het *her*lezen, komt voort uit de persoonlijke traditie die zich binnen de chaos vormt. Lezen? Als het leven zelf: een dobberend bootje probeert een ordelijke route te volgen op onstuimig klotsende golven van wanorde.

Heb je werkelijk geen idee wie Patricia Highsmith is, die volgens The Observer over mensen schrijft zoals een spin overvliegen? Dan was je dus kennelijk niet thuis, toen ik haar een stief jaartje geleden Broek in Waterland liet zien en daarbij onvermijdelijk langs je huis kwam, want je weet: ik stap altijd onverschrokken met buitenlandse gasten bij jullie naar binnen om te laten zien hoe een oud houten driebeukenhuis van 1627 er vandaag de dag uitziet. Ze heeft toen nog bij ons geluncht, een klein, vrij zwijgzaam vrouwtje, dat vrijwel niets lustte, behalve kaas op het brood. Mer name de haring vond ze kennelijk afschuwelijk. Dat zei ze wel niet, maar het bleek overduidelijk. ‘Ze zat eigenlijk alleen maar te drinken,’ herinnert Anne zich nu. En ik herinner me nog dat zij een grote belangstelling aan de dag legde voor onze poes of poezen, - ik weet niet of ze toen wel alle twee acte de présence hebben gegeven. Ik noemde haar in mijn GPD-Trijfel vriendelijk, belangstellend, afstandelijk, en vatte mijn indruk van haar samen in zeven punten:

1. Ze houdt niet van lawaai.
2. Ze bezoekt graag musea.
3. Ze drinkt bij voorkeur bier.
4. Ze is gek op katten.
5. Ze leest graag Joseph Conrad.
6. Ze houdt niet van nieuwe haring en chocoladekorrels op het brood.
7. Ze praat weinig en zachtjes.

Ik ben toen 's ochtends met haar naar het Frans Hals Museum geweest, waar we door directeur Snoep persoonlijk werden rondgeleid en iets over zeventiende-eeuwse schiderijen te horen kregen wat zij en ik nooit hebben geweten. De schilderijen uit die tijd werden niet op ooghoogte opgehangen, zoals wij dat nu plegen te doen (televisiehoogte), maar hoog tegen de wand, tot tegen het plafond aan (bioscoopdoekhoogte). Daar zag je ze namelijk het beste, omdat in die tijd van de hoge ramen het bovenlicht open placht te blijven, terwijl de ramen daaronder vaak met luiken gesloten werden. Laat de luiken geloken zijn, nietwaar. En omdat de schilderijen dus altijd zo hoog boven het hoofd van onze voorouders hingen, werden de ogen van de geportretteerden schuin omlaag kijkend geschilderd, voor het noodzakelijke oogcontact tussen de omhoogkijkende beschouwer en de

omlaagkijkende geportretteerde. Heb jij dat ooit geweten? Ik niet. Patricia ook niet. En ik zal je nog iets veel gekkers vertellen: ik geloof het ook eigenlijk niet, hoewel ik daar niet voor gestudeerd heb. Want waarom heb ik dan nooit gezien dat al die figuren van Rembrandt, Frans, Jan, Bartholomeus, Johannes, nu zij voor het kijkgemak van de TV-bezittende museumbezoekers alsnog op ooghoogte zijn gehangen, met neergeslagen ogen bedeesd naar onze schoenpunten kijken?

Nu ik je dit allemaal over Patricia Highsmith vertel, komt dan niet de behoefte bij je boven om eens iets van haar te gaan lezen? Wat je beseft toch wel waarom die jongens van BZZTôH ‘de Japanse Patricia Highsmith’ uitgeven? Omdat ze de Amerikaanse niet kunnen krijgen. Straks leest een schrijfvaardige Nederlandse op jouw aanraden *De ladykiller* van Masako Togawa, zij voelt zich geïnspireerd tot het schrijven van een gelijkgeaarde thriller, die dan wordt uitgegeven door Bruna met de aanbeveling: ‘de Nederlandse Japanse Patricia Highsmith’. Dat boek wordt vertaald in het Noors, een Noorse leest het, en jawel: ‘de Noorse Nederlandse Japanse Patricia Highsmith’. Je kunt veel bochten afsteken door gewoon de Patricia Highsmiths te lezen, ze heeft er inmiddels al genoeg geschreven. Weet je wat? Ik leen je er een...

Op de vraag: ‘Wat lees jij nou?’ heb ik heel andersoortig antwoord dan jij. Om te beginnen heb ik al jaren geleden de zee van vrije tijd achter mij gelaten die het mij kennelijk mogelijk maakte een boek als *Temidden der kampioenen* van Joris van den Bergh vijf keer te lezen en herlezen (1 x lezen, 4 x herlezen dus). Sara, die nu bijna twaalf is, heeft die gelukzalige herleesleeftijd nog, zij heeft onlangs *Maarten weet het beter* van Helen Young, een kinderboek (Meulenhoff Informatief) over een epileptisch jongetje voor de achtste keer gelezen! Ik neem nog wel eens hier en daar een hap uit een geliefd gelezen boek, *De avonden*, *In deze grootse tijd*, maar eigenlijk doe ik dat alleen regelmatig bij dichters. Lodeizen, Nijhoff, Bloem, Achterberg, Lucebert, Marsman, Vasalis willekeurig openslaan en dan weer een paar gedichten lezen. Of Komrij, Van Vriesland en Warren - hun bloemlezingen, waar zij dan zelf, heel beschaafd en bescheiden, met maar één gedicht, pro memorie, in staan - Van Vriesland met het kortste, een kwatrijn. Maar dit terzijde. ‘Wat lees ik nou?’

Het intensiefst heb ik de laatste tijd *De Zilveren Schaatsen* van Margreet Bruijn gelezen. Een boekje van 115 bladzijden, een gemoderniseerde samenvatting van het klassieke grotemensenkinderboek *Hans Brinker or The Silver Skates* van Mary Mapes Dodge uit 1865. Daar mag ik natuurlijk geen voorstander van zijn, dat een 'classic' wordt verdonkeremaand tot een makkelijker leesbaar geschreven uittreksel (ik heb als kind daardoor ook altijd de verkeerde Don Quichotes en Robinsons Crusoes en Tom Sawyers gelezen), maar om voor te lezen aan een achtjarig kind is Margreet Bruijns versimpelde versie toch te prefereren boven het oorspronkelijke verhaal, dat overigens prachting in vertaling is uitgegeven door Loeb. Janna, aan wie ik het voorlas, iedere avond een hoofdstuk, vond het prachtig, ten dele omdat het in Broek in Waterland speelt met ons zo vertrouwde namen als het Havenrak, en De Erven, maar toch nog het meest omdat het verhaal alle melodramatische oer-instincten van de kwetsbare mens bevat. Het toeval waarmee mensen in *De Zilveren schaatsen* met elkaar te maken krijgen die al ongeweten met elkaar te maken hebben gehad, krijgt hier nog grotere kansen dan in *Dokter Zjivago*, dus dan kun je wel nagaan. Maar ondanks het feit dat hier zozeer sprake is van opgelegd pandoer, schoten mij - sentimentele ouwe baas die ik ben - toch tijdens het voorlezen herhaaldelijk de tranen in de ogen als er weer eens iets moois gebeurde voor de geslagen mens, terwijl Janna intussen, geïnteresseerd maar onbewogen, toeluisterde...

Brieven

De macht van de a.i.

Een artikel als 'De macht van de a.i.' van Peter van den Hoven (BZZLLETIN 143) is bijna onvermijdelijk ongenuanceerd en eenzijdig.

Het weglaten van informatie (bijv. dat meer recensenten in de genoemde gevallen zijn ingeschakeld) en het uit zijn verband rukken van zinnen uit brieven aan de uitgever maken het de auteur wel erg gemakkelijk om zijn grieven met terecht lijkende argumenten te onderbouwen. Het zij zo.

Waar wij wel bezwaar tegen willen maken is de bijzonder unfaire wijze waarop een tweetal recensenten van de lectuurinformatiedienst wordt aangevallen.

Peter van den Hoven kent ze niet en heeft blijkbaar ook geen enkele poging ondernomen om de achtergrongen van deze, door ons gewaardeerde, medewerkers te achterhalen. Het feit dat hij hen niet kent en dat hun oordeel zijn goedkeuring niet kan wegdragen, is voor hem voldoende om te concluderen dat het hier dus om zesderangsrecensenten gaat. Om op basis van slechts één recensietekst zo'n uitspraak te doen is onbehoorlijk en tast onze medewerkers op onaanvaardbare wijze aan in hun goede naam. Daar willen wij met klem tegen protesteren.

José van Bethlehem
hoofdredacteur lectuurinformatiedienst.

Reactie Peter van den Hoven

Voor wie zèlf wil beoordelen of ik juist bem omgesprongen met de brief van de Lectuurinformatiedienst van 22-4-86 aan Liesbeth ten Houten volgt hier de gehele tekst:

> Naar aanleiding van uw klacht heeft de redactie het boek nogmaals gelezen. Onze recensent heeft in zijn beoordeling rekening gehouden met de mogelijke lezer van dit boek in Nederland. Voor het kind zal het erg moeilijk zijn zich een beeld te vormen van het (school)leven op Aruba, als het verhaal een mengeling is van reële en fantasiebelevenissen. Ook het gebruik van uitspraken in Papiamento zonder nadere toelichting zal eveneens een belemmering vormen voor de lezer om zich in het verhaal te kunnen inleven. Dit in de betekenis van de gemiste kans zoals deze door de recensent is gesignaleerd. In de beoordeling hebben wij geen subjectiviteit kunnen bespeuren, zodat voor ons de aanleiding ontbreekt om tot een heraanbieding aan de bibliotheken over te gaan. Om bovenstaande reden moeten wij uw verzoek daartoe afwijzen.

Naar mijn mening heb ik géén zinnen uit hun verband gerukt en ze geciteerd zoals ze zijn bedoeld. Dat er meerdere recensenten (de redactie dus) zijn ingeschakeld is volstrekt niet ter zake, maakt het alleen maar erger. Waar ik, en dus ook bibliotheekmedewerkers, uitgevers, auteurs en andere lezers mee te maken hebben is de afgedrukte en verspreide, met één naam ondertekende recensie. Daar heb ik geen kennis van (de achtergronden van) deze medewerkers voor nodig. En dat ze zo gewaardeerd zijn door de Lectuurinformatiedienst interesseert me al helemaal niks. Wat krijgen we nu toch? Moet ik de recensenten kennen en hun achtergrond bestuderen om te kunnen oordelen over wat ze hebben geschreven? Dit gaat op een faliekante wijze voorbij aan waar het eigenlijk om gaat: dat de recensie(s) èn de boven aangehaalde tekst de toets der kritiek niet kunnen doorstaan.

Daarbij voegt zich nu ook deze reactie van de hoofdredacteur die op een, vind ik, nogal pijnlijke wijze laat zien dat *geen enkel inhoudelijk argument* wordt aangevoerd tegen mijn bezwaren. Zo blijft mijn kritiek op de mengeling van reële en fantasiebelevenissen die het, in de ogen van recensent en redactie, erg moeilijk zou maken zich een beeld te vormen van het (school)leven op Aruba, en andere vooral uit de pedagogische koker afkomstige (voor)oordelen, nadrukkelijk onweersproken.

Overigens heb ik nogal wat, zowel telefonische als schriftelijke, reacties gehad op mijn artikel, van bibliotheekmedewerkers, uitgeverijen en auteurs. Bovendien heb ik begrepen dat er ook binnen het NBLC behoorlijk wat kritiek bestaat op het huidige systeem van de a.i.'s. Hoog tijd dus dat men bij de lectuurinformatiedienst ophoudt elkaar de hand boven het hoofd te houden en een op inhoudelijke gronden gebaseerde discussie aangaat.

En om misverstanden te vermijden tot slot nog het volgende. Met hantering van dezelfde argumenten zou ik een stuk hebben kunnen schrijven over a.i.'s die *positief* oordelen over verschenen boeken. Wat ik heb willen beweren, dat de a.i.'s, zeker waar het jeugdliteratuur betreft, nogal eens op oneigenlijke, want pedagogische, en vaak absoluut oncontroleerbare wijze uitspraken doen waardoor verkoopcijfers èn beschikbaarheid in bibliotheken van de betreffende boeken zeer fors kunnen worden beïnvloed, zou ongeschonden overeind blijven. Met die macht van de a.i. moet door de lectuurinformatiedienst zorgvuldiger worden omgesprongen.

Kinderversjes of poëzie?

Harry Bekkering en Nick Smarius hebben goed gezien dat er een verschil is tussen de waardering van Andreus' kindergedichten in het Lexicon-artikel van 1982 aan de ene kant en het stukje ‘Dichter in proza’ van 1984 en het artikel over de jeugdpoëzie in BZZLLETIN 134 (1986) aan de andere kant.

Ik schrijf *de* waardering, om de eenvoudige reden dat een auteur van een lexicon-artikel niet geacht wordt zijn eigen mening te geven, maar een uit de studie van zoveel mogelijk kritieken begrepen communis opinio. Mijn eigen mening is dus in 2 + 2 jaar niet veranderd. Ik herinner me nog dat ik in 1984 dacht: de lezer zal toch wel begrijpen dat mijn eigen mening nu aan de orde mag komen? Ik besteedde daarom nogal wat aandacht aan wat ik wèl poëtisch vond: ‘Hans Andreus is vooral

dichter, ook in zijn jeugdboeken en dat geldt nog het meest voor zijn Pompelmoesboeken. Want ben je soms geen dichter als je uit medelijden met de banken van een park in de herfst ze allemaal gaat "bezitten", al is het maar voor een paar minuten en ze dan - als je weg moet - toespreekt met de woorden: "Het spijt me beste banken, maar nu moet ik werkelijk naar huis. Zaterdag kom ik terug en dan zal ik er de hele middag voor nemen om op jullie stuk voor stuk te gaan zitten." Pompelmoes is net als kinderen dichter-in-de-praktijk.' Op citaat 7 van Bekkering en Smarius volgt: 'In zijn volwassen poëzie komt het kind zuiverder en orgineler voor dan in de kinderversjes'.

Op de insinuatie 'Of schrijft Ekkers wat hij denkt dat het publiek van zijn artikel wil horen?' ga ik maar niet in. Verwijzend naar het artikel van Bekkering en Smarius zeg ik nog eens mijn eigen mening: 'De versjesschrijver' en 'Een boom dat is een prachtig ding' vind ik heel wat minder poëtisch dan 'De kraaien'. In het laatste gedicht vinden we elkaar. Dat is poëzie.

Remco Ekkers

[Nummer 148]

Leon de Winter
'Je kunt niet boven de partijen staan, ik geloof werkelijk dat niemand dat kan'
In gesprek met Renate Rubinstein over Israël en joods identificeren

Waarom ben je de eerste keer naar Israël gegaan?
De eerste keer was in 1953, dus dat is erg langgeleden.

Waarom ben je toen gegaan?
O, om een ongelukkige liefde, om een ongelukkig verlopen liefde waardoor ik niet meer in Nederland wilde blijven. Toen herinnerde ik mij dat er zoiets als zionisme bestaat. Ik had eens een artikel gelezen over sinaasappels plukken in de zon en ik had mijn school niet afgemaakt en ik had een ontzettende hekel aan kantoor en een reuze angst om opgesloten te worden. Toen dacht ik: nou dan ga ik naar Israël.

Ik heb contact gezocht met iemand wiens naam bekend was als zionist en dat was Abel Herzberg en die heeft me toen ingelicht en me naar een kibboets verwezen waar zijn kinderen zaten, althans een van zijn dochters en zijn zoon. En ik had zeven Israëlische ponden, dat was toen nog tien gulden, dat was alles wat ik had. Daarmee ben ik naar Israël gegaan.

Toen heb ik ongeveer een jaar in de kibboets gezeten, daarna van de kibboets geld gekregen om van Jeruzalem naar Ulpan te gaan waar je Hebreeuws leert. Maar ik ben niet teruggegaan naar de kibboets. Dat hebben ze me jarenlang kwalijk genomen, misschien nemen ze het me nog steeds kwalijk.

Ik ben in Jeruzalem gebleven en heb daar een baan gevonden bij de universiteit, bij de bibliotheek van de universiteit, en toen ben ik er later ook een beetje gaan studeren. Ik was toen 23 en voor het eerst van mijn leven wou ik eindelijk eens iets leren.

Ik had op het Vossiusgymnasium zo'n hekel aan school gekregen. Sindsdien geloof ik ook dat er een leeftijd is dat je op je achttiende eigenlijk nog te jong bent om te willen studeren, dat het beter is dat je een paar jaar niets doet tot je dan ineens...

Toen wou ik geschiedenis studeren en dat heb ik ook gedaan. Ik heb daar colleges gelopen en daarmee kreeg ik in Nederland ook toestemming om te gaan studeren.

Maar zonder je liefdesverdriet...
Was ik er nooit heengegaan, nee, ik was ook geen zioniste, ik wist niet wat dat was. Ik ben in het geheel niet joods opgegroeid. Mijn vader werd al in 1940 weggehaald, dus nog voor de grote razzia's en mijn moeder was niet joods en wij wisten er ook niets van, behalve dat joden vervolgd werden. Pas in Israël heb ik er voor het eerst oog en oor voor ontwikkeld om het verschil te zien tussen joden en mensen die geen joden waren, dus waar je op moest letten en wat voor namen en zo, al die dingen daar wist ik niks van.

Maar kon je een nieuwe immigrant zijn, ook al had je alleen een joodse vader, werd daar niet naar gekeken? Of is je dat nooit gevraagd?

Blijkbaar niet. Ik was bovendien iemand zonder paspoort, ik had alleen een vreemdelingenpaspoort, want onze Duitse paspoorten waren we al voor de oorlog kwijt, Nederlandse was ik nog niet en genaturaliseerd werd de hele familie zonder mij omdat ik in Israël zat. Ik ben pas Nederlandse geworden door mijn huwelijk met Aad Nuis. Voor die tijd was ik Duitse, na de oorlog kregen wij dat paspoort weer, dat vond ik toen hoogst genant om Duitse te zijn. *Maar het is dus niet alleen liefdesverdriet, maar ook een verlangen naar een eigen plek?*

Nee hoor! Mijn eigen plek was Amsterdam. Nee, ik ben wat dat betreft echt een uitzondering.

Had je geen problemen met je vreemdelingenpas?

Ik had geen identificatie. Ja, met mijn dode vader, dat heb ik mijn leven lang gehouden, maar met het jodendom en zoals ik dat leerde kennen al meteen op de boot naar Israël en in Israël zelf, dat vond ik allemaal vreemd en uiterst bekrompen. Het sprak me helemaal niet aan.

De kibboets ook niet, dat collectivistische, dat lag me helemaal niet. Ik werd er dan ook schapenhoedster, zodat ik lekker in mijn eentje kon zijn en boeken kon lezen.

Toen ik terugkwam, dat was in 1955, ging ik werken bij het NIW, het Nieuw Israëlitisch Weekblad. Daar zochten ze iemand voor de jeugdkrant en Hebreeuws had ik daar wel geleerd. In die drie jaar heb ik het heel goed leren spreken. Het lezen ging moeizaam, maar ik kon dat toch in ieder geval. Een jaar later ging ik in Amsterdam studeren en ik werd meteen lid van de redactie van PC. Dat heeft eigenlijk voor het eerst mijn eenzaamheid opgeheven na al die jaren.

Drie jaar in Israël, dat is toch een hele tijd en zeker op die leeftijd, dat moet toch ingrijpend zijn geweest?

Maar als ik verliefd ben, ben ik ook heel erg verliefd. Dan duurt het dus ook heel lang voordat het weer over is. Ik verlangde ook altijd erg naar Amsterdam, ik was, ik voelde mij Amsterdamse en in het geheel niet Israëlisch. Ik was ook niet van plan om Israëlische te worden.

Dat was dus een zelf opgelegd Exil?

Ja, zo kan je het wel noemen. Ach, er is veel meer over te

zeggen, maar niet in de richting van de joodse identiteit. Het had wel veel te maken met eenzaamheid.

Ik was blij dat ik weer terug was. Ik ben lid geworden van PC, voor de redactie gevraagd, na een artikel dat ik naar ze had toegestuurd. Dat heette ‘Het zionisme en de nieuwe onvrijheid’ en dat was een aanval op dat naar mijn gevoel racistische denken van joden en niet-joden en half-joden en kwart-joden en de betrouwbaarheid van mensen die jood waren en toch getrouwd met iemand die niet joods was. Dat leerde ik allemaal kennen bij het NIW en dat maakte mij buitengewoon achterdochtig.

Toen ik in Jeruzalem woonde, hield ik me met het Arabischeprobleem überhaupt niet bezig. Niemand hield zich daar mee bezig, wat achteraf ook heel gek is, want er waren wel een paar Arabische studenten in mijn eerste jaar aan de universiteit. Die trokken alleen met elkaar op, die sprak je nooit, die vroeg je nooit iets, die waren christelijk en ik was jong en vroeg me niks af, een paar dingen, maar niet deze.

Ik had toen een reuze hekel aan elke vorm van nationalisme, dat was uit den boze en belachelijk ouderwets, en zo heb ik er ook over geschreven.

Dat hele joods voelen, voor zover ik dat doe, want ik neem dat met een korreltje zout, dat heeft àlles te maken met de oorlog en met mijn vader. Ik denk dat ik mij niet zo zou verdiepen in de jodenvervolging en de concentratiekampen als mijn vader niet in Auschwitz was omgekomen. Het staat mij vreselijk nabij. Daardoor ontwikkelt zich ook een verschil tussen mijn houding als ik in Israël ben, me erg met Israël heb beziggehouden en mijn houding als ik dat niet doe.

Dat is me opgevallen door het herlezen van de stukken die ik erover geschreven heb, de stukken van de laatste vijftien jaar. Het is heel duidelijk: als ik in Israël ben, of als ik er pas geweest ben, dan heb ik te maken met het Israël dat sterk staat, dat de Palestijnen binnen zijn eigen grenzen heeft onderworpen en hun gebied heeft bezet, voor zover dat terecht is om over hun gebied ts spreken, dat hun bestaan ontkent door überhaupt alleen maar het woord ‘Arabs’ te gebruiken in plaats van ‘Palestinians’.

Maar als ik een tijdlang weg ben, als ik niet in Israël ben maar in Nederlnad, dan verandert je perspectief. Ten eerste blijk ik me in toenemende mate bezig te houden met de positie van joden in de wereld en hun totale machteloosheid in de oorlog. Daardoor verandert ook je perspectief op Israël en zie je de joden in hun betrekkelijke en zeer kwetsbare, machteloze positie in de wereld. Dan ga je helemaal achter de joodse staat staan.

Je blijft onthouden natuurlijk dat je er veel kritiek op had en hebt, maar het verdwijnt bij het perspectief van het verleden en ook van het heden, want joden zijn natuurlijk machteloos.

D'r was een hele tijd voor mij kritiek op Israël, beter gezegd niet op Israël, maar op het zionisme.

Toch vind ik het een groot geluk dat er zoiets als een joodse staat bestaat. Wat moesten mensen nou na zo'n ongehoorde ervaring, na zo'n vreselijk op de proef stellen van de solidariteit van de wereld, die betrekkelijk nihil was? Hoe meer dat duidelijk wordt, des te meer ik vind dat mensen als Begin en ook de meer socialistische journalisten groot gelijk hebben gehad. De wereld heeft zich niet zo veranderd als ik dat gewild had. Als Israël niet voor zichzelf opkomt, zal niemand anders het doen. Het is me echt onmogelijk om niet te waarderen dat er een joodse staat bestaat, die de hele beeldvorming van hoe joden eigenlijk zijn en wat ze eigenlijk

zijn, veranderd heeft. Er moest een toevluchtsoord zijn, er moest een staat zijn die voor joden opkomt wanneer ze ergens geselecteerd en vernederd worden, zoals in Entebbe het geval was. Toen was ik, maar ik niet alleen hoor, ook niet-joodse vrienden van mij, echt ontzettend trots op Israël dat het dat klaarspeelde, dat het iets deed tegen die afschuwelijk traumatische selectie van joodse passagiers en niet-joodse passagiers. Bovendien waren er ook Duitsers onder die terroristen, dat speelde dus allemaal een rol, en dan met ik dat ik:

a) niet in staat ben om helemaal rechtvaardig te zijn, en b) toch ook altijd aan de kant van Israël wil staan.

En dat vind je niet helemaal rechtvaardig?

Dat is niet helemaal rechtvaardig als je rechtvaardigheid voorstelt als iets dat uitgeoefend wordt door God, iemand die in alle opzichten boven de partijen staat. Je weet dat dit niet rechtvaardig is, want de Palestijnen denken er anders over en ze hebben daar groot gelijk in.

Maar heb je dat niet bij elk conflict?

Veel minder. Met dit conflict heb ik het veel sterker. Nou, noem eens een conflict waarbij je dat ook zou moeten. Russen en Amerikanen? Nee, ik sta helemaal aan de kant van de Amerikanen...

Iran-Irak?

Iran-Irak? Ik heb daarover überhaupt geen mening. De laatste twee jaar begin ik te denken dat Iran nog erger is dan Irak, maar ik vond Iran ook behoorlijk erg. Daar heb ik een houding tegenover gehad die tot voor kort algemeen was, zo van: laat ze elkaar maar afmaken, want ze zijn allebei verschrikkelijk. Dat is veranderd. De wereld kan op den duur niet toestaan dat er daar zo'n oorlog woedt en wil die hele oorlog opheffen. Een jaar geleden was het nog laat ze elkaar maar verzwakken, het is hùn oorlog en we hebben er niets mee te maken. Maar je ziet op het ogenblik hoe die oorlog zich uitbreidt en een gevaar vormt voor de hele wereld.

Het verdrijven van de sjah en het aan de macht komen van de fundamentalistische dictatuur, dat heb ik gek genoeg van begin af aan gezien, ik dacht: dat is een gevaar voor Israël en daardoor een gevaar voor de hele wereld.

Is dat niet een vreemde houding: ik sta aan de kant van Israël, maar de Palestijnen hebben ook gelijk?

Ja, ik vind het wel een vreemde houding. Waarom kies je überhaupt partij, daar komt het op neer.

Een conflict tussen gevoel en verstand? Gevoelsmatig sta je aan de kant van Israel, en...

Nee hoor!

Als je het hebt over legitieme rechten, dan heb je...

Legitieme rechten, die kunnen me niet zoveel schelen, maar die zijn er wel aan de kant van de Palestijnen. De legitimiteit van Israël is naar mijn gevoel in het geheel niet gebaseerd op de Bijbel, en eeuwenoude rechten, dat vind ik allemaal flauwekul. Stel je voor dat de hele wereld zo ging denken! De rechten van Israël zijn puur gebaseerd op de oorlog en de jodenvervolging.

En vervolgens zeggen de Arabieren: ja, dat is een Europese kwestie.

Dat is waar. Ze hebben natuurlijk wel partij gekozen tegen de joden, maar er zijn wel meer landen die dat gedaan hebben. Daar hebben ze gelijk in, alleen: je schiet er niets mee op. Ik heb in een van die stukjes geschreven: 'Israël had eigenlijk nooit opgericht moeten worden.' En dat vind ik een heel goed commentaar. Israël bestaat nu eenmaal. Punt uit. Of het nou wel of niet had mogen of moeten bestaan. Ik vind het uitermate begrijpelijk en ook toe te juichen dat de consequentie getrokken is uit het antisemitisme. En nu het bestaat wil ik niet dat het opgeheven wordt. Ik wil ook niet meedoen aan die flauwekul van Arafat, aan het streven naar een multinationale staat, want je weet dat dat nooit goed gaat, kijk nou maar naar Libanon. En trouwens, dat willen de joden ook niet.

Israeliërs zullen zeggen: ja, jij hebt makkelijk praten.

Dat vind ik ook terecht.

Je zit lekker ver weg.

Dat is ook zo. Je zou eigenlijk in Israël moeten leven, als je je er tenminste solidair mee verklaart. Maar daar staat tegenover, en daarom vind ik het een kwestie van rechtvaardigheid, dat voor een Palestijn dit allemaal niet geldt. Voor hem geldt alleen dat zijn vader of zijn grootvader verjaagd is van het land en uit de huizen waar ze vroeger gewoond hebben.

Ik vind die Palestijnen buitengewoon voorstelbaar en daar gaat het eigenlijk om bij die kwestie van gelijk of ongelijk. Dat bleek ook uit die televisiefilm van Rudolf van de Berg. Je kunt je voorstellen dat zo'n Palestijn heel andere associaties heeft dan een joodse jongen. Die Palestijn kun je gelijk geven, maar niet als je je identificeert met joden, ook al ben je niet religieus. Je kunt niet boven de partijen staan, ik geloof werkelijk dat niemand dat kan, ik vraag me af of niet-joden dat kunnen.

dat ze erdoor gebiologeerd zijn, dat vind ik iets anders. Ik ken mensen die altijd partij kiezen voor Israël. In de regel weten ze niets van de Palestijnen. Ze kunnen zich er ook helemaal niet in verplaatsen, want het kan ze geen donder schelen, ze staan achter Israël. En dat heeft ook weer alles met de oorlog te maken. Ze zijn gewoon projoods. En verder heb je nogal wat mensen die, het kan ze verder ook allemaal geen donder schelen, die altijd achter de Palestijnen staan, omdat ze anti-joods zijn.

Je zei dat je je joods voelde en vervolgens relativeerde je dat. Je nam dat met een korrel zou. Wat is dat, je joods voelen? Joods voelen? Joods identificeren, zullen we zeggen, dat is het meer. Ik identificeer mij met mijn achternaam, mijn vader dus. En ons hele lot, mijn hele leven is erdoor getekend. Wij zijn uit Duitsland gevlucht en in Nederland terecht gekomen. Mijn vader is opgepakt en ik hield meer van mijn vader dan van mijn moeder. Wat dat betreft heb ik geen enkele identiteitsonzekerheid. Maar ik weet aan de andere kant dat ik mijn leven dank aan het feit dat ik maar half-joods ben. Dus om die andere helft af te vallen, dat zal ik niet doen, ook al doe ik het gevoelsmatig wel. Ik merk het in de omgang met joodse mensen, zowel mannen als vrouwen, en ook daar heb ik wel eens overgeschreven. Er is een grotere intimiteit, ook al heb ik nog nooit in mijn leven een verhouding gehad met een joodse man. Blijkbaar is er een gebrek aan erotische spanning of zo, tenminste dat heb ik er altijd van gemaakt.

Israël bestaat, en er zijn de Palestijnen. Toen in erover begon te schrijven in 1967, toen overviel het mij zo, in dat zegevierende Israël zittend, en ook in Jordanië, dat Israël door de Palestijnen als de grote dreigende vijand gezien werd. En wat ik vervolgens eigenlijk gedaan heb is Palestijnse gevoelens begrijpelijk maken voor een westers publiek, hoe ze terug verlangen naar hun huis, hoe ze dat huis achter hebben moeten laten met de ingemaakte augurken nog in de kelder liggend.

Dat is mij trouwens erg kwalijk genomen. zo hoorde je niet over Arabieren te denken, maar zo denk je er toch over als je met ze spreekt.

Hoe nu de situatie in Israël is, daar weet ik niks van. Ik ben er al zolang niet geweest, gedwongen door de ziekte, maar het is nu waarschijnlijk nog weer anders en misschien zou ik nog meer kritiek hebben op Israël. Hoewel er nu eindelijk sinds een jaar of tien zo'n hele vleugel bestaat van mensen die verontwaardigd zijn over de behandeling van de Palestijnen. Dat was er nog in 1967 niet hoor, toen was er eigenlijk niemand die iets over had voor de vrede, van bezet gebied opgeven voor de vrede, die mensen ben ìk in ieder geval niet tegengekomen.

En nu is er een belangrijke minderheid die er zo over denkt. Dat is een ontwikkeling, ten goede wil ik niet zeggen, het is een ontwikkeling naar een meer urbane houding, een minder proviciale houding.

Maar de feiten die blijven onwrikbaar, die blijven hetzelfde.

Het blijft zo dat de joden gebaat zijn bij een eigen staat en dat ze anders overgeleverd zouden zijn aan niets dan waanzin, zelfbeklag, achterdocht. Als je leest, wanneer er eindelijk weer een paar Russische joden worden vrijgelaten nadat ze lange tijd in de gevangenis hebben gezeten, hoe ze de grond kussen als ze in Israël aankomen, dat vind ik erg ontroerend.

Als ik een Palestijn was zou ik dat helemaal niet ontroe-

rend vinden. Ik zou dat meer lachwekkend vinden. Daar heb ik het moeilijk mee, dat je inziet dat er inderdaad twee waarheden zijn en niet één waarheid. Er is geen oplossing voor en je moet je er bij neerleggen dat niet alle problemen op te lossen zijn.

Renate Rubinstein, foto: Georg Fischer

Je houding zal niet alleen bepaald worden door de genegenheid voor je vader. Is er liefde voor een bepaalde kant van de joodse traditie?

Denk je dat? Misschien... Als ik me zou verdiepen, zoals Brugman gedaan heeft, in de Arabische traditie, misschien zou het dan anders zijn, dat kan. Wat is joodse traditie, ik bedoel... joodse intellectuelen, joodse schrijvers, joodse musici of zoiets, ik weet het niet, er bestaat niet één joodse traditie. Al die vromen, daar heb ik niets mee te maken. En toch heb ik er een zwak voor, dat is waar ja. Joodse traditie, voor mij is dat bij uitstek het niet-nationale voelen, het internationale voelen, het gevoel voor relativiteit. En dat gaat nou juist verloren in Israël. Ook weer zo sneu. Want ik ben niet joods, ik geloof niet in God.

Kun je je joods voelen zonder religieus te zijn?

Dat vind ik dan toch wel heel dicht aan de flauwekul grenzen. Dan voel je je joods op een koopje. Ik vind dat moeilijk. Ik heb daar vaak over geschreven, ik heb er geen enkel recht op, niet via de joodse wetten, die kunnen me niet zoveel schelen, daar heb ik echt niets mee te maken, ik heb te maken met mijn achternaam. Maar het joods voelen zonder in God te geloven, zonder aan enige vorm van traditie te doen, of joodse feestdagen niet te weten, dat heeft wel degelijk te maken met dat je tot dat joods-zijn gedwongen werd door de antisemieten.

En dààrom moet Israel ook een staat zijn die openstaat voor alle joden, gelovigen, niet-gelovigen, half-gelovigen, alle mensen die om hun joods-zijn of om het joods-zijn van hun grootvader vervolgd worden.

Dat is ook het hybride van de joodse staat: de meerderheid van de mensen die erin woont zijn niet vroom, die zijn niet gelovig, tenminste tien jaar geleden was dat een meerderheid. Antisemieten hebben in onze eeuw het begrip jood ontwikkeld tot iets wat met de religie niets meer te maken had en daarom moet Israël voor alle joden openstaan. Ik identificeer me met joden wanneer ze vervolgd worden, wanneer ze

om hun jodendom geselecteerd worden, omdat ze joodse namen hebben, uit een vliegtuig gehaald worden vanwege de naam op hun paspoort.

En als er een groot talent bestaat aan joodse kant, zoals bijvoorbeel Woody Allen, dan heb ik toch het gevoel dat ik er iets mee te maken heb. Maar ik weet tevens dat zulke gevoelens goedkoop zijn, zo makkelijk en flauwekul. Eigenlijk zou ik er tegen moeten zijn omdat ik tegen elke vorm van nationalisme ben. Maar toch... nu ik ouder ben geworden, leg ik me er bij neer.

vervolg op pag. 72.

M. Brands
‘Soms denk ik wel eens...’
Renate Rubinsteins onpolitieke gedachten over politiek

Politiek is meestal een verwarrende zaak. Mag dat al gelden voor de nog betrekkelijk overzichtelijke politiek van ons kikkerlandje, de grote wereldpolitiek is voor de meeste Nederlanders zo ondoorgrondelijk, dat zij gelijkenis begint te vertonen met het Opperwezen.

Maar in die verwarring der verknipte perspectieven is er gelukkig nog één die daaraan niet of minder meedoet: een stoorzender die minder bijziend in de tijd is en die zich nog wel degelijk herinnert wat we een jaar geleden geacht werden een ramp of een geluk te vinden. En dat oordeel van vorig jaar ook nog vergelijkt met wat we er volgens de media nu weer van moeten vinden.

Zo'n dwarsligger moet vooral niet in de pas willen lopen, moet ‘unzeitgemäss’ zijn en vooral een sterke reuk hebben voor al wat voos is, een onafhankelijk oordeelsvermogen bezitten en in staat zijn spits te formuleren. Er is vooral ook een sterke intuïtie nodig om er achter te komen, waarom zovelen iets willen geloven, in welke behoefte dat geloof voorziet.

De tragiek van de meeste columnisten is dat de voorraad van doordachte oordelen beperkt blijkt te zijn. Die beperking leidt ertoe dat deze meningsvormers zich week na week moeten overschreeuwen om maar interessant te blijven voor hun lezers. Zo zijn ons, lezers, vanwege deze beroepskwaal heel wat nep-meningen opgedrongen, soms zelfs leidend tot collectieve hysterie. Dit alles komt de geestelijke gezondheid van ons volk maar zelden ten goede.

Het zijn vooral de momenten van deze redeloze massagolven waarop Renate Rubinstein in grote actie komt. (Staan haar initialen ook niet voor de koningin onder de vehikels, die zich door mode nooit de wet laat voorschrijven?)

Renate Rubinstein is een dwarsligger. Als de reisgids aanbeveelt links te kijken, zal zij van weeromstuit zeker even naar rechts kijken. Contramine, tegendraadsheid: het zijn termen die vaak voor haar columns gebruikt zijn. Maar het is geen tegenspreken omwille van het tegenspreken. Het zijn de halve en versimpelde waarheden die in brede kring geloofd blijken te worden.

Dat geldt uiteraard niet alleen voor de politiek. Het kan net zo goed over kwesties van mooi en lelijk, goed en kwaad, redelijk en onredelijk gaan. Er zijn eigenlijk maar weinig terreinen waarop zij zich niet heeft begeven en waarop zij niet die sceptische zin heeft uitgesproken: ‘Soms denk ik wel eens...’

Het ligt ook in het geheel niet voor de hand dat Renate Rubinstein over politiek schrijft. Haar uitgangspunten zijn namelijk door en door onpolitiek. Zij schrijft hoogstens ‘unpolitische Betrachtungen über Politik’. Zij heeft weinig interesse voor het politieke handwerk van politieke aanhang te vergaren voor een programma, compromissen, coalities, timing, e.d. Raison d'état-argumenten vinden in het algemeen weinig gehoor bij Renate Rubinstein. Vraag haar ook niet naar de ins en outs van onze constitutionele monarchie of van de ‘checks and balances’ van de Amerikaanse staatsinrichting. Voor dat soort kwesties heeft ze genoeg vrienden die het haar willen uitleggen. Nee, haar kracht ligt er veeleer in om in kort bestek een ingewikkeld politiek kaartenhuisje met één duwtje omver te kieperen. Zij is er een meester in om

de Grote Waarheid te ontmaskeren door erop te wijzen dat enige details niet kloppen, aan te tonen dat hier geen rechte weg bewandeld wordt, maar een slalom wordt uitgevoerd. Politici die veel woorden gebruiken om niet te hoeven zeggen wat zij werkelijk bedoelen, zijn eveneens voor haar geliefde objecten. Het echte venijn komt echter pas uit haar pen wanneer dubieuze zaken goedgepraat worden met termen als bestwil, historische noodzaak, het kleinste kwaad, het doel heiligt de middelen, e.d.

In die categorie hoort ook de uitspraak thuis 'het kan niet erger (worden)', terwijl de hele geschiedenis erop uit schijnt te zijn dat het steeds nog erger kan. Met al deze nep-termen en drogredenen worden gelovigen, de 'true believers' bij de neus genomen. Renate Rubinstein is wat dit betreft de 'true unbeliever': ik trap daar niet in. Voor haar begint het grote kwaad vaak al in kwesties van woordkeus.

Taal wordt zelden gebruikt voor onthulling, zeker niet in de zogenaamde onthullingsjournalistiek. Daarom is het ook goed dat zij uitgerekend in Vrij Nederland schrijft. Dat zijn geen thuiswedstrijden. Hoe vaak overkomt het ons niet, ook in dat blad, dat het ongelooflijke ons als vanzelfsprekend wordt voorgeschoteld? In dat soort omstandigheden heb ik Rubinsteins aanwezigheid als een beschermende garantie beschouwd. Het is alsof men in een gezelschap verkeert waar wordt betoogd dat de ronde tafel waaraan wij zitten, toch eigenlijk of in laatste instantie rechthoekig is. Als deze gedachte onomwonden gepresenteerd zou zijn, zou niemand erin getrapt zijn, maar met een beetje ingewikkeld ideologisch verhaal gebeurt dat wel. Het is dan een veilige gedachte dat er tenminste één lid zal zijn die zich die ronde tafel niet recht laat praten.

Renate Rubinstein heeft in de loop der jaren haar eigen eregalerij van misleiders gevormd over wie zij graag haar fiolen van afkeer uitstort. Ik heb nooit zulke erge vijanden gehad, dat ik hun haar toom heb durven toewensen. Op

die eregalerij nemen ‘hinaus-mit-uns figuren’, lijdend aan onderwerpingsgedrag naast paniekzaaiers een prominente plaats in. Zij worden omringd door goedpraters, vredesbewegers die o zo goed weten wat goed is voor onze veiligheid, en al die -isten die terwille van hun (bevrijdings)ideologie de werkelijkheid geweld aandoen en daarmee hun aanhang voor de gek houden. Vooral zij die op valse collectieve sentimenten spelen kunnen rekenen op haar vaste aandacht. Zo vroeg zij zich tijdens de angstgolf van 1981 af waarom de Nederlandse kerken zo gek op paniek waren. Zij voegde eraan toe dat de synagogen niet meededen. Die hebben immers wel een geheugen?

illustratie Fred Geven

Renate Rubinstein heeft een röntgen-blik waarmee zij makkelijk door de nep-gevels van Potemkin-dorpen heenkijkt. In sprookjesland gedraagt zij zich zeer sceptisch, zonder dat zij trouwens zelf het geloof in sprookjes geheel heeft opgegeven. Zij heeft de pest aan cynisme, zoals ik uit eigen ervaring weet. Eind jaren zeventig zag zij bijvoorbeeld veel meer in de Camp David-accoorden dan er volgens mij in zat.

Want dat is het eigenaardige van Renate Rubinstein, zij combineert een opmerkelijke argeloosheid, soms zelfs bevlogenheid, met een sterk vermogen om dubbele bodems te ontdekken, een sterke neiging tot demystificatie. Zij bezit een sterke detector voor dissonante informatie. ‘Ik besta, vrienden hebben het mij vaak gezegd, uit een mengsel van goedgelovigheid en achterdocht, dat ze wel eens verwarrend vinden. Ze hebben geen idee hoezeer het mij verwart,’ schreef Renate Rubinstein in *Twee eendjes*.

De grote raadselen der geschiedenis laat zij zich in ieder geval niet door goedkope antwoorden ontnemen. Waarom werden de spoorlijnen naar Auschwitz in al die jaren niet gebombardeerd? Waarom kunnen grote moordpartijen vaak zo lang rekenen op veel begrip van uitgerekend intellectuelen of van hen die daarvoor doorgaan? De verwondering heeft zij niet afgeleerd.

Renate Rubinstein is op haar best in stukken waarin zij kan aantonen dat hoofd - en bijzaken door elkaar gehaald zijn. Daar waar door de bomen het bos niet meer

werd gezien, waar links en rechts niet meer te onderscheiden schenen te zijn, waar slachtoffer en dader/medeplichtige op elkaar beginnen te lijken, daar weet Renate Rubinstein, op een manier die aan Hannah Arendt doet denken, de kluwen te ontwarren.

Hiertoe behoort ook het psychologisch ontsluieren van de grote verwarring der gevoelens: de vermenging van nijd en liefde, de rol van ressentiment in emancipatie, de relatie van macht en angst e.d. Zo schreef zij in *Gepast wantrouwen* dat we het in een diepere laag van ons bewustzijn de Amerikanen nooit hebben vergeven dat ze de Vietnam-

oorlog niet hebben gewonnen. Zij schreef dit in een tijd waarin de felste kritiek op Washington zich juist scheen te richten tegen de militaire versterking van de V.S.

Met grote lef en bijna in haar eentje heeft zij midden jaren zeventig de China-waan van een kleine 'gang' met veel aanhang in ons verwarde vaderland opgerold. Deze voorhoede was er al aardig in geslaagd in dit land waar zo'n tomeloze hang naar het hemelse schijnt te bestaan, aanvaard te krijgen, dat bij nader inzien twee maal twee inderdaad vijf was. Renate Rubinstein rekende dit in haar *Klein Chinees Woordenboek* even na. Die aanhang van de Chinagang was des te opmerkelijker, omdat zij werd geleid door chiliastische recidivisten, die al eerder het hemelse heil hadden aangekondigd, dat bij nader inzien een grote moordpartij was geworden. Hemel en hel blijken nu eenmaal vaak dicht bij elkaar te liggen.

Naast de China-operatie dient een ander wapenfeit van Renate Rubinstein hier vermeld te worden. Het boekje *Jood in Arabië en Goi in Israel* uit 1967 geeft al in de titel de ongemakkelijke plaats aan waarop Renate Rubinstein vaak zit, namelijk tussen twee stoelen met een sterke kans van tenminste twee kanten aangevallen te worden. In een tijd waarin Nederland nog dolletjes eensgezind achter Israel stond - het Palestijnse vraagstuk was in Nederland nog amper ontdekt, die ontdekking zou pas na de olieboycot van 1973 komen -, schreef Renate Rubinstein al over de Palestijnen. Zij heeft sterk de neiging om die groepen of zaken die er krachtens de heersende opvattingen niet behoren te zijn, zichtbaar te maken.

De manier waarop Renate Rubinstein in 1967 tegen de verdachte eensgezindheid inzwom, leidde tot vele verdachtmakingen, waarbij haar natuurlijk ook weer joodse zelfhaat werd verweten. Het verwijt dat zij het eigen nest ontrouw was geworden, is haar bij herhaling gemaakt. In de berucht kruisrakettenkwestie begin jaren tachtig kreeg zij te horen dat zij het Europese of zelfs Nederlandse veiligheidsbelang verwaarloosde. Renato, zoals Hein Donner haar eens noemde, zou slaafs achter Washington aanlopen, dat bezig was Europa in een beperkte oorlog op te offeren. Vanwege haar kritiek op het feminisme is haar loyaliteit als vrouw voortdurend in het geding gebracht. Emancipatiebewegingen van deze aard schijnen slechts in beperkte mate afwijkende standpunten te dulden, hoezeer zij zich ook voor een nieuwe vrijheid mogen inzetten. Om nog even op Israel terug te komen: nu in 1987 windt Renate Rubinstein zich veeleer op over de nieuwe, 'subtiele' vormen die de traditionele jodenhaat heeft aangenomen. In bijvoorbeeld een krant als de Volkskrant schijnt geen vergelijking van Israel met nazi-elementen te dol te zijn. Jan Blokker, die naast vele anderen dit soort verloedering bevordert, kan als journalist trouwens al lang rekenen op haar 'respectful contempt'.

Zijn voortdurende jool over onze democratie is voor Renate Rubinstein een goedkoop soort grapjasserij. Het zou mij niet verbazen wanneer haar allergie voor dit rididculiseren mede samenhangt met haar beeld van de ondergang van Weimar. Natuurlijk, Weimar is niet aan spot ten onder gegaan, maar de satire heeft deze republiek ook niet versterkt, zoals Tucholsky en anderen nebben ingezien toen het te laat was.

Nederland moet uiteraard niet vergeleken worden met de Weimar-republiek, maar ook hier kan de democratie wel degelijk schade lijden door dit soort geschrijf, waaraan ieder besef van maat en grens ontbreekt.

Tot besluit nog een paar anecdotes die gaan over mijn eerste ontmoeting met Renate Rubinstein. Het was in de herfst 1966 - Vietnam woedde volop - dat ik haar

leerde kennen in Berkeley (Californië). We hadden meteen lange gesprekken over een kwestie die haar toen zeer bezig hield: Amerikanen, die toch onze bevrijders waren geweest, haalden nu iets uit wat toch moeilijk een bevrijding genoemd kon worden? In diezelfde dagen moest zij spreken voor een wel zeer alternatief gezelschap in San Francisco over die witte plannen, die toen in Amsterdam werden uitgevoerd: witte fietsen, wijven en wat niet nog meer. Op de eerste vraag die na haar wervende inleiding door een alternatieve Amerikaan werd gesteld, was zij niet geheel voorbereid: 'Why all these plans were called white? Were they racist?' Dat wit in San Francisco een 'bezette' kleur was, daaraan had men toen in Nederland nog niet gedacht, hoe alternatief men ook was. Renate nam snel deze les ter harte.

Zij schrijft in *Naar de bliksem*: 'Ik ben gaan berusten in mijn partijdigheid.' Het is echter bij Rubinstein geen partijdigheid op basis van een lidmaatschap van een politieke partij.

Beatrijs Ritsema
Niets te verliezen en toch bang
Een analyse na de derde lezing

Tussen de eerste en derde keer dat ik *Niets te verliezen en toch bang* las, liggen acht jaar en het verbaasde me bij de laatste herlezing hoeveel afstandelijker en beschouwender het boek was dan zoals het in mijn herinnering zat. Die herinnering betrof de tweede keer dat ik het las - ergens halverwege die acht jaar - toen ik me in vergelijkbare treurige verlatingsomstandigheden bevond en het ter hand nam om er troost uit te putten. De tranen die ik toen onder het lezen vergoot, moeten achteraf gezien eerder op het conto van zelfmedelijden gestort worden dan op uitgesproken sentimentele kwaliteiten van de tekst. Hoe delicaat ook het onderwerp, het boek is geen tearjerker. Integendeel, het is over het geheel genomen zelfs tamelijk ingehouden en vooral rationeel, gegeven de afgronden waar Renate Rubinstein af en toe een glimpje van laat doorschemeren.

Het is vreemd dat ik met het boek als veel rauwer en persoonlijker herinner dan het nu blijkt te zijn. Een passage bijvoorbeeld als die over het leeg laten lopen van fietsbanden van haar ex-echtgenoot besloeg maar één terloopse alinea, niet in de verhouding met de indruk die hij eerder op mij had gemaakt. Ook het verhaal over de jodensterren, die ze bij wijze van wrekend stempel met balpen op de tijdschriften kalkte die naar het nieuwe adres van de echtgenoot doorgestuurd moesten worden, had ik in mijn hoofd als een wel heel gewaagde ontboezeming. Dat iemand dat zomaar over zichzelf durfde op te schrijven! Bij alle tijdschriftartikelen, interviews en andere persoonlijke getuigenissen van vrouwen over de onderwerpen jaloezie en wraak, die sindsdien in al hun niets-verzwijgend exhibitionisme mijn oog hebben bereikt, steken deze twee episodes inderdaad nogal tam af, maar desondanks is de subtiliteit ervan veelzeggend genoeg. Zo worden de grenzen van de gêne ongemerkt opgeschoven naar een onverteerbaar niveau van intimiteit, maar gelukkig geldt dat niet voor dit boek over echtscheiding, dat zonder valse tranen of gekrulde tenen door vele volgende generaties gelezen kan worden.

Die onderkoeldheid (die mij eigenlijk pas bij derde lezing als zodanig opviel) is waarschijnlijk de kwaliteit, die het boek tot een klassieker maakt. Het onderwerp echtscheiding - of beter, in de steek gelaten worden - is aangrijpend. Toch leent het zich niet goed voor een al te emotioneel relaas, omdat de emoties die het uit elkaar gaan met zich meebrengt, niet zuiver genoeg zijn. Zelf schrijft Renate Rubinstein hierover: ‘Wat in zo'n ziel ontstaat is de complete chaos, desoriëntatie, poging tot zelfbehoud door ontkenning van de situatie, etcetera etcetera. Verdriet zonder woede zou gaver zijn, woede zonder verdriet zou je bevrijden, maar de combinatie is zo fnuikend dat je jezelf opvreet.’ Het is waar: de vicieuze cirkel die in elementaire vorm neerkomt op de kwellende vraag hoe je zo kunt treuren over iemand die je willens en wetens zo'n pijn heeft gedaan, leidt tot weinig verheffends. Het gependel tussen woede en verdriet is vooral verlammend; met geen van de twee kom je een stap verder in het vervullen van je enige verlangen: herstel van de status quo van voordat het misliep. De weduwe of weduwnaar heeft het wat dat betreft makkelijker dan de aan de dijk gezette persoon. Verdriet om iemands dood is zuiver en gaat niet gepaard met aantasting van het gevoel van eigenwaarde. Tegen een twintigjarige

kun je nog zeggen ‘kop op, er zwemmen zoveel andere vissen in de zee’, maar hoe ouder iemand wordt, hoe misplaatster zo'n opmerking.

Echtscheiding is iets waar nooit eerder in de geschiedenis zo veel mensen mee te maken hebben gehad; toch gaan bijna alle romans waarin het onderwerp een rol speelt niet zozeer over de scheiding zelf en de emotionele chaos die daar het directe gevolg van is, als wel over de pogingen om weer overeind te krabbelen door het aangaan van nieuwe verhoudingen. Begrijpelijk, want dat is veel dynamischer en geeft meer mogelijkheden tot ontwikkeling van de handeling. Bij nieuwe verhoudingen gebeuren er dingen: vreugde, verdriet, misverstanden, spanning. Bij echtscheiding ligt de handeling plat en draait de verlatene doods rond in zijn sombere gedachtenkring.

Als uitzondering - een roman die louter en alleen over de afwikkeling van een echtscheiding gaat - schiet me nu *The Life and Loves of a She-Devil* van Fay Weldon te binnen, maar daarin wordt dan ook op niet mis te verstane wijze wraak genomen. Zo grotesk zijn de acties die de in de steek gelaten vrouw onderneemt, dat het verhaal pastische-achtige proporties aanneemt en daardoor de raakpunten met de werkelijkheid verliest.

Daadwerkelijk tot wraak overgaan is ook eigenlijk een beetje belachelijk. Bij een huis-, tuin- en keukenscheiding kan er al nauwelijk meer een schuldige aangewezen worden (niet voor niets is het begrip ‘schuld’ geschrapt uit de juridische formaliteiten rondom de afwikkeling), al is er in de meeste gevallen wel sprake van één van de twee echtelieden die, zoals dat heet, ‘een ander heeft’. Die komt in principe wel in aanmerking voor de rol van schuldige. Het vervelende is alleen dat hij (of zij) in het algemeen die nieuwe verhouding niet is aangegaan met de uitgesproken bedoeling om de ander te pesten. Ondanks alles is de pijn van de bedrogene een bijkomend effect, waar de schuldi-

ge zich ook heel schuldig over kan voelen, zonder dat dat noodzakelijk leidt tot een terugkeer naar vroeger toen alles nog goed was.

In de liefde, zoals die tegenwoordig in de praktijk wordt gebracht, heerst nu eenmaal het primaat van de vrijwilligheid. Als iemand niet uit zichzelf bij je wil blijven, kun je hem wel onder druk zetten en moreel chanteren met mogelijk gunstig effect, echt gebaat ben je er niet mee, want afgedwongen liefde uit medelijden of schuldgevoel heeft niet zo veel om het lijf. Een wraakactie, ondernomen om de ander tot inkeer te brengen, zal dan ook nooit iets opleveren. De tegenpartij zal zich er ofwel nog schuldiger door gaan voelen (een geestesgesteldheid die eerder leidt tot nog harder maken dat je wegkomt dat tot reconciliatie), ofwel zal hij versterkt worden in zijn idee dat het goed is dat er een eind aan de hele verhouding is gekomen (met zo'n gemeen kreng valt toch niets te beginnen, dat blijkt maar weer).

Tussen wraakacties en het proberen terug te winnen van de verloren geliefde ligt een dunne scheidslijn; voor het object is het verschil vaak nauwelijks waarneembaar. Een steen door de ruiten is vervelend, maar op een huilerige brief vol liefdesbetuigingen zit hij evenmin te wachten. Met elke actie maakt de verlatene het nog erger - het enige wat er goedbeschouwd op zit is met geheven hoofd je ziel in lijdzaamheid te betrachten. Dat is het gruwelijke van zo'n scheiding: het paralyseert de verlatene aan alle kanten. Het hele gedachtenleven wordt erdoor in beslag genomen en men heeft geen opzicht op ontsnapping uit de tredmolen waar men in terecht is gekomen.

illustratie Fred Geven

‘Natuurlijk gaat alles op den duur over,’ schrijft Renate Rubinstein ergens - het is alleen zo'n schrale troost als je in diepe wanhoop verkeert. De eerste impuls - om je verdriet te delen met degene die je het meest na staat - moet elke keer met kracht onderdrukt worden. En afgezien daarvan wordt de hel ‘continue conversatie’, die het huwelijk eigenlijk is (‘Weet jij waar die kleine grijze koffer is?’, ‘moet je horen wie ik vandaag op straat tegenkwam’), abrupt afgebroken met het voorgoed dichttrekken van de deur.

De adviezen van de mensen bij wie ze haar nood klaagde vielen uiteen in twee categorieën: begin een nieuw leven (nooit meer met hem spreken, slot op de deur veranderen, enz.) en geduld hebben en rustig afwachten tot hij terugkomt. Tot haar

verwondering zei niemand: ‘Weet je wat jij moet doen, jij gaat hele mooie stukjes in de krant maken waarmee je naar hem terugschrijft.’ Toch heeft ze juist voor deze tactiek gekozen. Het werkte niet, wat iedereen niet meer dan logisch vond, behalve zijzelf: ‘ik sta er nog steeds versteld van dat het geschreven woord niet machtiger is. Maar ik heb ook altijd gedacht dat de slavernij opgeheven werd omdat de regering van Amerika *De hut van oom Tom* gelezen had.

Haar motieven om hierover te schrijven bleken achteraf dus sterk irrationeel gekleurd; het is onbegrijpelijk dat ze echt geloofde, dat ze hem op die manier terug kon winnen - hij wist tenslotte al tien jaar lang dat ze prachtig kon schrijven; dat soort dingen staat los van de liefde.

Het is ook een reactie die meer tot de traditioneel mannelijke patronen behoort dan tot de vrouwelijke. Het zijn de mannen die zich het vuur uit de sloffen lopen om de liefde

van een vrouw (terug) te winnen. Tot hun standaardtechnieken behoort de zelfexhibitie: laten zien hoe geweldig ze zijn. Vrouwen doen dat minder snel. De argeloze vanzelfsprekendheid waarmee Renate Rubinstein het over deze boeg gooit en hem wil laten zien hoe goed ze is, is een van de dingen die me zeer aanspreken in dit boek, al is het een volstrekt onzinnige tactiek. Maar het duidt op een aangenaam vechtlustig temperament.

Het hele boek heeft trouwens een toon van stevigheid. Hoewel ze niet schroomt om over haar zwakheden uit te weiden (angsten waardoor ze besprongen wordt, algehele uitzichtloosheid, psychiaterbezoek), krijg je nergens de indruk dat ze bezig is er aan onderdoor te gaan. Hier zal ongetwijfeld toe bijgedragen hebben dat ze erover heeft kunnen schrijven. Werken is, zoals ze zelf ook schrijft ‘de beste tranquillizer’. Beter dan alcohol, drugs of therapie. Wat dat betreft kwam het goed uit dat haar manier om in haar levensonderhoud te voorzien bestond uit het schrijven van stukjes voor Vrij Nederland. Zo kon ze haar onvermogen om zich met iets anders dan haar scheiding bezig te houden mooi inpassen in datgene wat toch gedaan moest worden (haar column in de krant). Omdat ze het verder in die stukjes niet kon laten bij rauwe gevoelsuitstortingen alleen - dat is haar stijl niet - was het noodzakelijk om er een flinke hoeveelheid reflectie aan toe te voegen. Ten dele zit dat in de stukken die later, van een grotere afstand, geschreven zijn, maar ook in de vroege stukken is dat aspect in ruime mate vertegenwoordigd.

Reflectie, het jezelf vragen stellen en antwoorden formuleren die verder gaan dan de momentane gevoelens, is zozeer haar tweede natuur, dat elk afzonderlijk stukje de glans van het doordachte krijgt. Primaire gevoelsontladingen lezen vaak lekker weg, omdat er een appèl gedaan wordt op de belangstelling van de lezer voor allerhande intimiteiten. Gewoonlijk voelt men dan echter geen behoefte meer de tekst later nog eens op te slaan.

In *Niets te verliezen en toch bang* vormen de intimiteiten geen hoofdmoot maar een beginpunt voor beschouwingen van een meer algemeen karakter, waar bijna altijd wel een originele gedachte in is verwerkt. Om die reden en ook door de superieure schrijfstijl is dit boek van Renate Rubinstein een klassieker in de ware zin des woords.

Emma Brunt
Hedendaags feminisme
Niet saai, maar beperkt

Eerst wilde ze wel komen, maar alleen als ik ook kwam en vervolgens zag ze er toch van af, en toen weer niet, en toen weer wel, want eigenlijk had ze niet zo'n zin om geconfronteerd te worden met een zaal vol boze vrouwen die in haar de Vijand meenden te zien. Ondertussen had ik al onbezonnen toegezegd, en dus moest ik het die middag in mijn eentje opnemen voor haar *Hedendaags feminisme*. Gemakkelijk was anders. Enkele tientallen dames die zich door middel van een VOS-cursus op de samenleving oriënteerden waren door de VPRO uitgenodigd voor het discussieprogramma ‘Het mes op tafel’, maar discussiëren kon je het niet noemen wat ze deden: het leek meer op een volksgericht. Renate Rubinstein werd bij verstek veroordeeld en ik kreeg de indruk dat ze haar het liefst ook ter plekke hadden gevonnist en in het schandblok geklonken. De communis opinio was dat ze zich verraderlijk had gedragen en het leed van de ‘helft van de mensheid’ aan haar laars lapte, onderwijl mannen naar de mond pratend. Misselijk vond men dat, ze was een overloopster, een renegaat. Want of ze wou of niet, als vrouw was ze verplicht lid van de Partij en het feit dat ze zich daar in het openbaar van distantieerde en het vertikte om ‘solidair’ te zijn met de rest van de feministische zusterschap riep volgens het studiopubliek om bloed en wraak. Hun gelijk was op dat moment duidelijk niet van deze wereld maar van een andere, hogere orde: er was geblasfemeerd in de kerk en de ganse schaapskudde stortte zich op de eenzame wolf in hun midden.

Het was niet de eerste keer dat ik kennis maakte met feministische onverdraagzaamheid - wat Renate Rubinstein de ‘gaga-kant’ van de vrouwenbeweging heeft genoemd - maar toch was ik altijd een beetje uit het veld geslagen door de religieuze keer die de onderneming had genomen. Zo ook die middag. Ik meende dat de bezwaren van Renate Rubinstein nu juist tegen zulk loos geweld gericht waren en probeerde dat duidelijk te maken, maar het misverstand was oorverdovend. Een oudere vrouw stond op en spuwde in de microfoon dat Rubinstein teveel moeilijke woorden gebruikte en daaruit bleek zonneklaar haar minachting voor ‘gewone’ vrouwen - VOS-cursisten zoals zij zelf begreep ik - die het niet meer konden volgen omdat ze nog maar net waren toegekomen aan de les waarin de koppen in het ochtendblad werden uitgelegd. Onder deskundige leiding van een vrijwilligster.

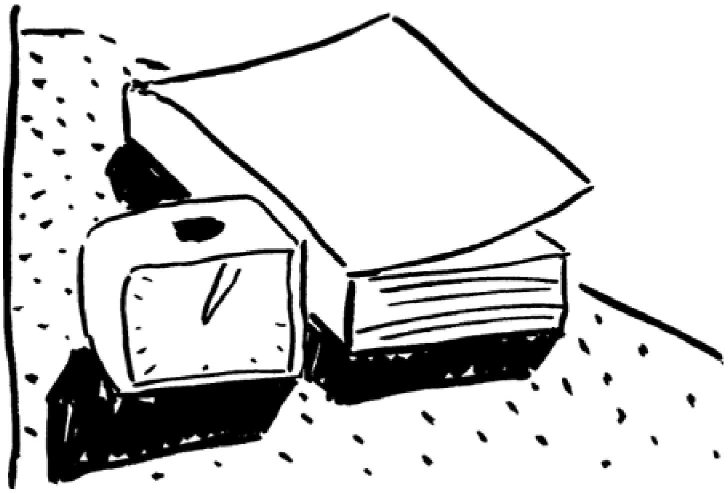
Zo tactvol mogelijk lanceerde ik de suggestie dat misschien niet alles wat geschreven wordt altijd voor iedereen toegankelijk hoeft te zijn, en dat er bovendien dictionaires bestaan voor de autodidact met een hang naar onontsloten gebieden. Maar dat stuitte op schamper gelach en boos gemurmureer. Als ik me goed herinner nam toen Anton Constandse het woord - niet de helderste debater die ik ooit gehoord heb - en gek genoeg klaagde niemand uit het publiek over onbegrijpelijk marxistisch jargon, of vroeg of hij dat voor analfabeten kon vertalen. Tenslotte redde Annemarie Grewel, die naast mij zat, de middag door kortaf te verklaren wat de kern van de zaak was of zou moeten zijn: ‘vrouwen,’ zei ze, ‘worden onderdrukt, en dat moet veranderen.’ Opluchting alom, behalve bij mij, want ik verbaasde me erover dat de sprekers achter de tafel - waarvan je mocht aannemen dat ze met zekere regelmaat een boek voor gevorderden lazen - geen stelling namen tegen het populisme van

dertig bloemetjesbloesmevrouwen die de literatuur wel eens de wet zouden voorschrijven. Was dit de VPRO, van al die elitaire kunstprogramma's? Was ik soms gek?

Na afloop werd er nog wat nagepraat - in het beschaafde uiteraard, want panel-leden reserveren hun opinies voor de tribune - en een bezorgde programmamaker maande mij tot grotere voorzichtigheid. Wist ik eigenlijk wel hoe moeilijk vrouwen het hadden? Zijn blik achter brilleglas was droef-verwijtend, alsof niet ik maar hij door het patriarchaat werd nagefloten, uitgebuit, en met een schortje voor achter de wastobbe gezet.

Die bijeenkomst lijkt me tekenend voor het klimaat van toen. *Hedendaags feminisme* verscheen in 1979 - op het triomfantelijke hoogtepunt van de beweging - en ‘progressieve’ mannen waren juist op tijd op de treeplank gesprongen om een stukje mee te rijden. Verder was er ook niet zoveel om je druk over te maken. Renate Rubinstein schreef:

> Van de woelige jaren zestig, de algehele linksheid, demonstratiezucht, revolutiegezindheid en behoefte aan morele verontwaardiging is in de jaren zestig niets dan het feminisme overgebleven. Als de matheid uitbreekt, zou Heine gezegd kunnen hebben, word ik een vrouw, want bij hun gebeurt alles tien jaar later. Wie nu nog enthousiast wil zijn in een collectief, wordt feminist want dat is een populaire zaak geworden, algemeen erkend als urgent en vooruitstrevend. Elke krant, omroepvereniging en politieke partij doet er aan mee, want vrouwen zijn een meerderheidsgroep en in het kapitalisme met een parlementaire democratie dingt elk bedrijf dat het moet hebben van klanten of kiezers om hun gunst. Wat dat betreft is het een comfortabele groep om in te zitten.



illustratie Fred Geven

Zo was het. De zelfgenoegzaamheid van de mensen aan de ‘goede’ kant van de barricade was dan ook groot en niet altijd van het zuiverste water. Zou diezelfde VPRO-medewerker van daag de dag tegen een jonge Turk zeggen dat hij het probleem van de tweede generatie gastarbeiders-kinderen onderschat? Of tegen een Surinamer dat hij er toch eens bij stil moet staan wat het betekent om zwart te zijn in een blanke omgeving? Mannen die vrouwen niet serieus namen toen het feminisme nog niet salon-*fähig* was deden dat daarna ook niet. En voor een aantal feministisch geworden vrouwen gold hetzelfde, want in die kringen had de mening post gevat dat het juist goed en voortreffelijk was om het *ewig Weibliche* te cultiveren en te bejubelen: zorgzaam, intuïtief, medemenselijk en o zo gevoelig.

‘Narcissus,’ schreef Renate Rubinstein over het parmantige bloem-motief op de omslag van Chrysallis, het literaire blad voor vrouwen, ‘was een dahlia.’ En ook:

> Ze willen niet, ze durven niet, ze kunnen niet en het feminisme levert de excuses. Wat lijkt het me toch vreselijk om een arbeider te zijn en dan keer op keer te moeten horen dat je het niet helpen kunt dat je een lul bent want dat dat de schuld is van de maatschappelijke structuren. Terwijl je misschien helemaal geen lul bent! En sommigen van je collega's ook niet. De waarheid is: marxisten haten arbeiders en feministen haten vrouwen.

Het verfrissende van *Hedendaags feminisme* was - en is nog steeds, blijkt bij herlezing - dat Renate Rubinstein zich door deze demagogie van twee kanten niet laat intimideren. Zowel gebeten door de ‘reu’ als door de ‘teef’ volhardt ze in een lichte, ironische toon en gaapt van tijd tot tijd hoorbaar - want het onderwerp ‘verveelt’ haar nogal eens. Koeltjes merkt ze op - met een verwijzing naar Carry van Bruggen - dat al die ‘uitgestreken voortreffelijkheid’ nu eenmaal niets voor haar is. Carry van Bruggen ‘deed er niets aan’ en Renate zegt het haar bewonderend na.

Indertijd vond ik het leuk om het voor haar boek op te nemen, want ze zei veel dingen waar ik het van harte mee eens was en haar opposanten waren ook altijd de mijne. Maar nu het gevaar geweken is dat ik door een kritische opmerking ingelijfd zal worden bij het heksenpeloton van Hanneke van Buuren, of doodgeknuffeld door zo'n huichelachtig type van de VPRO, is de tijd gekomen om te benadrukken dat ik

er wél 'aan doe', en er altijd 'aan gedaan heb'. Feministe zijn is alleen gênant als je de verkeerde medestanders krijgt opgedrongen, maar gelukkig zijn die nu allemaal opgehoepeld om zich bezig te houden met de mode van vandaag, zodat je zoetjesaan kunt gaan proberen om het debat te ontdoen van de wol die er door de jaren zeventig omheen gesponnen is.

Wat is nu eigenlijk het standpunt dat Renate Rubinstein destijds heeft ingenomen? Voor zover ik kan zien: geen. Goed, ze is tegen irrationalisme, occultisme, opgeblazen-

heid, slachtofferigheid en totalitaire praatjes - en dat kan je niet van iedereen zeggen, dus dat is te prijzen - maar een alternatieve visie op het probleem ontwikkelt ze niet. Ik betreurde dat toen en ik betreur het nog, want sinds al die 'zusjes' zo onzusterlijk tekeer begonnen te gaan en hun helft van de mensheid gingen betuttelen, heb ik enige steun gevonden bij een handjevol buitenlandse publicisten die het feminisme verdedigden tegen de waan van de dag en ik vind het jammer dat de beste columniste van Nederland zich er met wat grapjes vanaf heeft gemaakt. Heel geestige grapjes, daar niet van, maar toch - je zou wat meer hebben willen horen. In het debat over de kernwapens en in de Weinreb-discussie heeft ze zich verder blootgegeven, dus waarom bij deze gelegenheid niet? Was het niet belangrijk genoeg?

'Vroeger,' schrijft ze, in een passage die mij cruciaal lijkt,

> in een tijd dat Herman Wigbold nog op kritiek van mij reageerde met de aanhef: 'Meisje Tamar', en Henk Hofland een loonconflict tussen hem en mij beëindigde door mij, voor het front van café Scheltema, welwillend over de bol te aaien, vond ik het leuk het mannelijke superieur-doen aan de kaak te stellen. Dat was toen nog geen saai onderwerp. Mannen gaven in die dagen ook nog niet toe dat ze vrouwen patroniseerden en ze ontkenden het ook niet - het was iets vanzelfsprekends en meisjes die dat niet vonden waren ongetwijfeld seksueel gefrustreerd en behoefden eens een goede beurt. Die manier van praten was toen in de mode. Die dagen zijn voorbij en dat is de verdienste van het feminisme. Maar ik had toen al geen vrienden die vrouwen kleineerden. Als ik over dat soort voorvallen vertelde waren we het altijd eens: vrouwen worden onderschat, ze zijn in werkelijkheid vaak intelligenter, spontaner, speelser en bescheidener dan mannen die zich opblazen in vergaderingen en functies. Iedereen wist daar voorbeelden van en voor mijzelf was er al helemaal geen twijfel aan, want ik barstte van de vrouwelijke voorbeelden in de literatuur, voornamelijk Mary McCarthy. Vrouwen - als ze maar wilden - zouden ze gemakkelijk bewijzen dat de hele patronisatie een misrekening was, maar ze wilden blijbaar niet wedijveren met bonzen en doctorandussen.

Merkwaardig, in alle opzichten.

Waarom zou een onderwerp 'saai' worden zodra het in de belangstelling staat? Uiteraard bestaat een columnist van de controverse, maar toch hopelijk niet alleen daarvan. Een beetje vreemd vind ik ook - maar dat is een détail - dat Renate Rubinstein hier plotseling op de proppen komt met een karakterschets van vrouwen terwijl ze in de rest van haar boek geen goed woord over heeft voor de *mutual admiration society* van de feministische breikrans. Neelie Smit-Kroes - spontaan? Maggie Thatcher - speels? Annemarie Grewel - bescheiden? Mary McCarthy vind ik trouwens allesbehalve speels, spontaan en bescheiden.

Gekker vind ik de laatste zin, die waarin het 'blijkbaar' centraal staat. Renate Rubinstein neemt niet de moeite om in te gaan op al het sociologische, historische en sociaalpsychologische onderzoek dat de afgelopen jaren is gepubliceerd om begrijpelijk te maken waarom vrouwen niet naar hartelust kunnen wedijveren met 'bonzen en doctorandussen'. Ik ga het materiaal daarover niet resumeren - mag ik ook eens beleefd gapen? - maar het is er en het is overbekend. Er zijn

sociaal-historische redenen waarom vrouwen binnen de academische wereld behoren tot de categorie van de nieuwkomers en *outsiders*, en in tal van disciplines vertegenwoordigen mannen nog als vanouds de *established*. Norbert Elias heeft over dergelijke tegenstellingen - en de bijbehorende stigmatisering en zelfhaat - zinnige dingen geschreven, en als ik Renate Rubinstein goed gelezen heb, is zijn werk niet onbekend.

Het gelijk van Renate Rubinstein - tenminste als ze het over feminisme heeft - is strikt persoonlijk naar het schijnt, en dat is niet genoeg. Het doet mij plezier dat er in haar kennissenkring geen spoortje te vinden is van patronisatie en discriminatie, maar ik vrees dat haar kringetje niet ruim genoeg is om alle vrouwen van Nederland te bevatten - laat staan die uit de rest van de wereld - en daar hebben andere vrouwen dus niet zoveel aan. Sommigen hebben het slechter getroffen dan zij, vrees ik, en voor hen lijkt het me nogal tergend om een spiegel voorgehouden te krijgen die zo smal is als de Amsterdamse grachtengordel op haar breedst.

In de jaren zestig liep ik college bij professor Den Hollander en zijn sociologisch credo was: 'de gewone ervaring leert al anders.' Hij bedoelde daarmee dat gangbare mythen en drogredenen ontzenuwd konden worden met behulp van het gezonde verstand en met respect en aandacht voor al datgene wat zich in het dagelijks leven voordoet. Het is bij uitstek de methode van Renate Rubinstein: ze kijkt, ze luistert, ze registreert iets doodgewoons, en met die observatie als uitgangspunt toetst ze de ideeën die gemeengoed zijn. Vaak met vernietigend resultaat. Maar deze aanpak kent zijn beperkingen. Ik denk niet dat Den Hollander bedoelde dat je de empirie moest limiteren tot de eigen keukentafel of het vertrouwde stamcafé, want als hij over het diepe zuiden van Amerika schreef gebruikte hij zijn ogen en oren maar ook zijn niet geringe kennis van de sociale en culturele geschiedenis, en hij wist wat *poor blacks* en *white thrash* te verduren hadden op economisch gebied. Ik denk dat hij een scriptie van een student die had geschreven dat zwarten 'blijkbaar' arm willen zijn en geen zin hebben om te concurreren met blanke politici en grondbezitters nogal komisch had gevonden, want de wereld is helaas niet geordend volgens het hedonistisch principe: mensen doen van alles en nog wat waar ze geen plezier in hebben, en wat ze wel willen kan niet altijd.

Je kunt dat leren uit statistieken bijvoorbeeld, waaruit blijkt dat veel vrouwen werkloos zijn - niet omdat ze geen baantje of carrière ambiëren, maar omdat ze de verkeerde opleiding hebben, gekozen hebben voor het krijgen van kinderen, met een man getrouwd zijn die hun entree in de grote mensenwereld niet erg aanmoedigt - en dan, vaak te

laat - ontdekken hoe machteloos ze staan tegenover de ‘bonzen en doctorandussen’ die ze om werk moeten vragen.

Is alles was Renate Rubinstein niet in haar eigen omgeving waarneemt een hersenschim van verwende meisjes die te gauw een excuus bij de hand hebben? Is zij de maat van alle dingen? Het lijkt er zo nu en dan wel op. In het stukje dat ‘Huisvrouwenloon’ heet, stelt ze dat vrouwen geen recht hebben op betaling voor huishoudelijk werk, 16 omdat de pannen net zo hard aankoeken, en het stof even onverbiddelijk neerdaalt, wanneer je ‘alleen’ woont. De vervuiling en het kapot-gaan moeten bestreden worden - dat is nu eenmaal zo - en met je tweeën gaat het beter en efficiënter dan alleen. Vast en zeker denk ik, met een blik naar de koekepan in mijn eigen eenpersoonshuishouding, maar mij heugt een andere situatie, toen ik met twee kleine kindertjes op een flat in Buitenveldert woonde - verstoken van huishoudelijke hulp, want dat was te duur - en aangewezen op de tijden van de crèche die net genoeg ruimte boden voor een bezoek aan de kapper maar niet genoeg voor een baan of een studie. Het is me toch gelukt, en velen met mij, maar bagatelliseren zal ik zo'n situatie nooit. Ik herinner me te goed hoe ontmoedigd en opgejaagd ik was in die periode - hoe moeizaam alles ging. Iedere stap woog als lood, ieder initiatief vereiste planning, een op niets gebaseerd vertrouwen in de goede uitkomst.

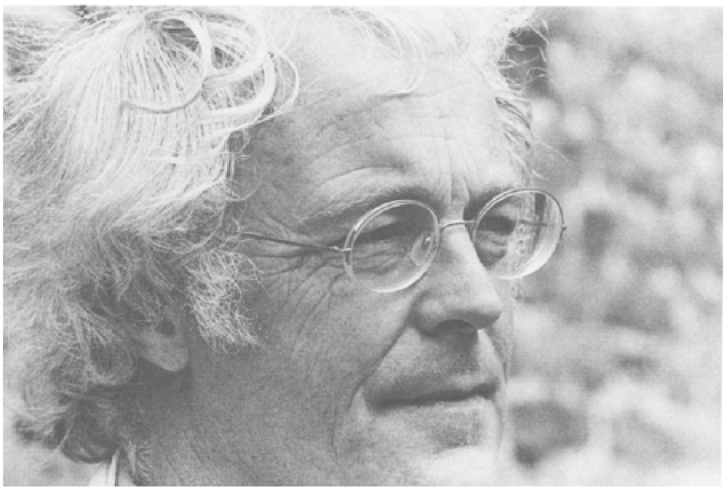
Maar niemand hóeft toch kinderen te krijgen? hoor ik Renate Rubinstein nu in gedachten zeggen. Nee, maar op een goed moment zijn ze er. Waarom? Daarom. Dat zijn van die irrationaliteiten die de rede niet kan verklaren, in ieder geval niet afdoende genoeg om zicht te bieden op een ordelijk geheel van vrije mensen die hun keus maken en vervolgens niet mopperen. De wereld is vol kinderen, en al die kinderen hebben moeders die zich daar net iets verantwoordelijker voor moeten voelen dan mannen doorgaans doen - of we nu uitkijken over de Amsterdamse grachtengordel of over Latijns-Amerika, het is overal behelpen. Over die vrouwen en dilemma's gaat *Hedendaags feminisme* niet. Het gaat, denk ik, vooral over Renate Rubinstein. Een polemiek op de vierkante millimeter. Geen saai onderwerp, maar wel beperkt.

Hanneke Eggels
Een gedicht is als een afgebroken schaakspel
In gesprek met Rutger Kopland

Gemakkelijk is Rutger Kopland niet - in letterlijke zin. Hij woont in de gemeente Glimmen bij Groningen aan een weggetje dat onvindbaar bleek op de fietskaart van de plaatselijke caféhouder.

Koplands woonstee leek een contaminatie - een samentrekking van niet bij elkaar passende delen. Een door ijzel doodgevroren boom domineerde de voorkant van het boerderijtje aan de zandweg. Achter stond 'de' appelboom in bloei, maar daar maakte de langs de spoorlijn Groningen-Den Haag razende intercity eenmaal per half uur de oren doof en ieder gesprek onmogelijk.

Gelukkig was er veel dat hiervoor compensatie bood: de voorjaarszon, zangvogels, een boxer en een droge witte wijn. Onze gespreksonderwerpen waren onder andere de melancholie, de betekenis van de dichter in deze tijd, taal en computertaal, technologie. Tijdens het interview legde Rutger Kopland een nieuw, nog ongepubliceerd gedicht voor, dat we ad hoc bespraken en interpreteerden.



Rutger Kopland. foto: Hans Vermeulen

Wat zou volgens u de functie van de dichter kunnen zijn in deze technocratische maatschappij, waarin men onze kinderen aanspoort exacte vakken te kiezen?

Wat de functie van de dichter daarin is, weet ik niet. Ik doe wat dat betreft maar wat en probeer me zo goed mogelijk uit te drukken in wat me treft, beroert, in wat me echt aangaat. Dat is op zich misschien al een soort tegenwicht tegen alles wat je als een soort machine laat meedraaien en gehoorzamen aan allerlei conceptiepatronen die de mens tamelijk eendimensionaal maken. Wat ik probeer te doen, is zo authentiek mogelijk verslag uit te brengen van dingen die mij treffen. Je kunt nooit meer doen dan proberen eerlijk en authentiek te zijn.

Door middelbare scholieren die poëzie lezen, wordt, uitgaande van eigen onzekerheid, de dichter zelf als ideale interpretator van het werk gezien. Wat zegt u daarop?

Ik ben in eerste instantie geneigd om te zeggen, dat de le-

raar dient te coachen bij het vinden van een eigen interpretatie. Er zitten natuurlijk in woorden, zinnen, uitdrukkingen en manieren van zeggen die een gedicht vertegenwoordigen, opvattingen van de dichter. Je zult als leraar moeten proberen te zien in hoeverre datgene wat er opgeroepen wordt, een sluitende interpretatie toelaat van de leerlingen zelf. Zo ontstaat er een confrontatie tussen eigen opvattingen en de opvattingen die in tekst zijn verwoord. Om een voorbeeld te geven: het begrip ‘vader’ roept in een gedicht voor mensen iets totaal verschillends op. Een gedicht waarin een vader voorkomt, zal bij een kind de vraag oproepen: wat is mijn huidige opvatting tegenover een vader; een confrontatie met de eigen opvattingen dus. Door het zorgvuldig uitpluizen van een gedicht kom je erachter wat je eigen achtergrond is en vanuit welke achtergrond het gedicht is geschreven. Een leraar zou mijns inziens het centrum moeten leggen bij wat zijn leerlingen daarvan maken. Die confrontatie maakt de eigen, particuliere opvattingen duidelijk zichtbaar en minder vanzelfsprekend.

Soms ziet men af van interpreteren van gedichten, omdat men denkt dat de jeugd niet meer in staat of bereid is, zich te verdiepen in de betekenis van een enkel woord. Vandaar ook mijn beginvraag over de betekenis van de dichter in deze technocratische maatschappij. Een kind kan zich niet meer concentreren op de betekenis van een woord ‘vader’.

De grote opkomst van computers, tekstverwerkers en computertalen geeft een kind wellicht de indruk dat taal iets is waarmee met een zekere precisie een beeld van de wereld kan worden ontworpen en omgekeerd, dat de wereld met grote precisie beschreven kan worden. De ogen worden gesloten voor het feit dat taal en wereld een, op zijn zachtst gezegd, erg ingewikkelde relatie hebben. Taal is een instrument dat een eindeloos scala van keuzes, onzekerheden en gedifferentieerde relaties met de wereld mogelijk maakt. Het is een levend instrument dat de wereld aftast als een blinde met zijn eigen vingers. Het onderwijs en de dichtkunst heeft dát misschien bij te dragen: het inzicht dat taal een van onze belangrijkste instrumenten is. Om weer terug te komen op het woord ‘vader’, daar kan in een computertaal de biologische verwekker mee worden bedoeld, maar het kan afhankelijk van de context zeer veel andere verschillende betekenissen hebben. Je kunt op verschillende manieren over een ‘vader’ praten en met elk nuanceverschil verschijnen er nieuwe betekenissen van dat woord.

Hoe staat u tegenover het geven van uw eigen interpretatie van uw gedichten?

Terughoudend. Mijn eigen interpretaties zijn in veel opzichten vergelijkbaar met andermans interpretaties, omdat die van mijzelf meestal achteraf plaatsvinden. Als het er al staat. Het schrijven van een gedicht speelt zich wat mij betreft sterk onbewust af.

Gedichten maken vertoont veel overeenkomst met schaken tegen jezelf. Je probeert om een heleboel zetten vooruit te denken over de consequenties van elke zet en wat die imaginaire tegenspeler daar voor antwoord op zal hebben. Zo loop je een heleboel paden af, waarvan je uiteindelijk niet kan overzien hoe het uiteindelijk zal aflopen en op een goed moment kies je toch in zekere zin intuïtief. Ik denk dat een geslaagd gedicht te vergelijken is met een op een boeiend moment afgebroken partij schaak, waarover je een lange tijd kunt nadenken en je afvragen: hoe loopt dit af? Wat heeft

dit allemaal voor een mogelijkheden in zich? Waarin mondt dit uit? Gespannen verwachtingen over hoe het verder zal gaan.

Dat karakter heeft voor mij een geslaagd gedicht. Daarom heeft zo'n gedicht iets onafs. Er kan nog iets verwezenlijkt worden en ingevuld. Anders gezegd, een gedicht moet een soort vacuüm, een leegte, een lege plek in zichzelf hebben, iets waar niet over wordt gesproken, maar wat wel wordt opgeroepen.

Ik heb een reeks gedichten geschreven - ‘In de winter’ is de titel van de reeks - waarin ik heb geprobeerd dat te verwezenlijken. Een gedicht daaruit gaat als volgt:

> Witte morgen waarin de sporen van
> wat vannacht is gebeurd.
>
> Wit woud dat vannacht een huis
> is geweest maar nu
>
> Het is morgen geworden, er is
> gekomen, geweest, gegaan.
>
> Het sneeuwt door dak en muren naar
> binnen, er zal niets zijn gebeurd.

De interpretatie zou kunnen luiden: Er is een plek geweest die zich als een huis heeft voorgedaan en die opengebroken wordt, waardoor als het ware die plek weer van zijn betekenis wordt ontdaan. Geborgenheid, eenheid, worden opengebroken. Er is dan een vacuüm.

De eerste woorden, ‘witte morgen’, geven onder andere een associatie met onschuld.

Ja en ook met de dood.

Dan volgt: ‘waarin de sporen van wat vannacht is gebeurd’, waarvan ‘sporen’ in de eerste regel in combinatie met sneeuw in regel 7 zou kunnen wijzen naar voetstappen, meer in het algemeen naar een indruk, of afdruk die door iemand is nagelaten in de nacht.

Het roept een vraag op. Wat is hier gebeurd? Het heeft altijd iets geheimzinnigs als je sporen ergens vandaan ziet komen en ziet verdwijnen of elkaar ziet kruisen.

In de regels 3 en 4 ‘Wit woud dat vannacht een huis/ is geweest maar nu’ krijgt de lezer wat meer aanwijzingen van wat er eventueel gebeurd zou kunnen zijn. Concretisering volgt in het woord ‘huis’ dat een bepaald concept oproept.

Een woud heeft voor mij iets van een huis, soms zelfs iets

van een kathedraal. Maar overdag en vooral 's morgens is dat huis eigenlijk alweer veranderd in een ruïne, omdat het dak lekt en de muren doorzichtig zijn. De illusie van een huis kun je alleen maar 's nachts hebben, als zo'n woud je omgeeft. Overdag zie je hoeveel gaten het huis heeft. ‘dat vannacht een huis/ is geweest maar nu’, dat wil niet zeggen dat het geen huis meer is, maar wel dat er een vraagteken achter gezet kan worden of het wel ooit een huis is geweest, of het opgeroepen beeld wel geldig is.

Regels 5 en 6 ‘Het is morgen geworden, er is/ gekomen, geweest, gegaan’, geven ook wel aan dat er iets heel vluchtigs, voorlopigs is gebeurd; het huis heeft dat niet kunnen vasthouden.

De woorden in regel 6 ‘gekomen, geweest, gegaan’ verwijzen wellicht ook terug naar de ‘sporen’ in de eerste regel. Dat wordt daar misschien nog een keer verduidelijkt.

Ja, maar wat er gebeurd is, wordt hier eigenlijk niet aangegeven. Er wordt geen enkele bedoeling of betekenis beschreven in dat komen, zijn of gaan.

In de laatste strofe ‘Het sneeuwt door dak en muren naar/binnen, er zal niets zijn gebeurd.’ heeft het naar binnen komen van de sneeuw iets bedreigends, terwijl de laatste woorden van het gedicht, ‘er zal niets zijn gebeurd.’, slechts een constatering inhouden, misschien zelfs een geruststelling. Als de sporen zijn volgesneeuwd, zijn verdwenen dus, dan zul je met het betreden van het woud de indruk krijgen, dat er niets is gebeurd. De herinnering aan gebeurtenissen is uitgewist. De plaats die in het ene ogenblik vol leven geweest moet zijn, vol komen en gaan, die een afbakening, een ruimte en bescherming suggereert, blijkt uiteindelijk verdwenen te zijn. Er is geen huis. Dat is wat er van de wereld overblijft.

In 1977 schreef u in een essay over poëzie in Tirade: ‘Melancholie heeft niets van doen met vaag gemijmer, maar met precies, exact denkwerk - hoe ijler en leger een tekst a.h.w. wordt, hoe krachtiger de melancholie.’ Bovenstaand gedicht en analyse ervan doen daaraan wel denken.

Misschien wel. Ik bedoelde toen dat het praten over ‘iets’ in termen van wat het algemeen maakt, niet incidenteel, een melancholieke uitwerking heeft, omdat je daarmee eigenlijk impliciet duidelijk maakt, dat dat ‘iets’ voorlopig en vervangbaar is en niet meer is dan een onderdeel van een groter geheel. Het heeft te maken met abstrahering, die je op een grotere afstand plaatst van de incidentele werkelijkheid.

Uw latere gedichten zijn daardoor ook melancholiek van toon?

Dat denk ik, ja. Sommige mensen vinden dat treurig, pessimistisch. Maar melancholie vind ik niet treurig, het heeft te maken met realisme. Ik ben ervan doordrongen dat deze wereld niet ‘van ons’ is. Wij zijn hier een tijdje te gast. De wereld zal zijn eigen gang gaan, hoezeer wij er ook tijdelijk deel van uitmaken.

Dan ziet u de wereld zonder mensen, een lege wereld?

Nee, dan versta ik onder de wereld alles wat er is buiten mijzelf.

Toch heeft uw begrip leegte, bijvoorbeeld uit de bundel Een lege plek om te blijven, *een positief aspect en heeft het weinig van het existentiële Niets.*

Ik ken het existentiële Niets van bijvoorbeeld Sartre niet, maar misschien heeft het er wel iets mee te maken. De wereld buiten mij is niet aardig, niet wreed voor mij, voor haar ben ik *Niets*. Zij heeft geen gedachten, gevoelens of bedoelingen. In *Een lege plek om te blijven* heeft 'leegte' veel meer te maken met het je ontdoen van allerlei romantische menselijke invullingen, maar niet met de ontkenning dat invullingen zinvol kunnen zijn; met het scheppen van ruimte voor nieuwe betekenissen ten koste van oude.

U maakt veel gebruik van enjambementen. Zijn dergelijke ambiguë enjambementen de dichterlijke weerslag op uw kijk op de werkelijkheid?
Ik denk dat het de zichtbaarmaking is van de veelduidigheid, zichtbaarmaking ook van de mogelijkheid om een aantal kanten op te kunnen. Het is een verbeelding van de aarzeling om definitieve uitspraken te doen.

En de metaforen in uw werk?
In veel van mijn gedichten worden de metaforen eigenlijk als het ware om zeep geholpen. Ik zeg: het *lijkt* wel of iets zo is, maar zo is het natuurlijk niet. Er valt geen beeld te ontwerpen dat echte houdbaarheid heeft. De opvattingen die we erop nahouden, zijn voorlopig. Ik gaf voorlopige metaforen die even iets duidelijk maken, maar in een volgende 'act' alweer ontkracht worden.

Een goed voorbeeld is het gedicht:

Zoals de pagina's van een krant
in het gras langzaam om
slaan in de wind, en het is de wind
niet, die dit doet,

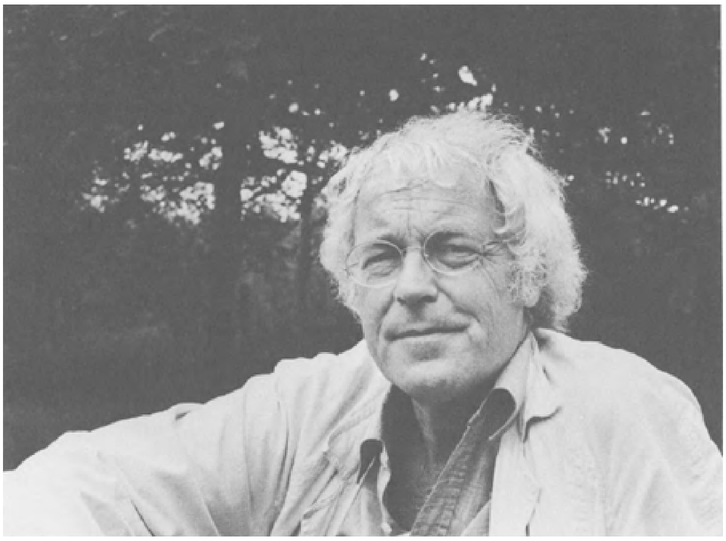
zoals wanneer een deken in de avond,
buiten, ligt alsof hij ligt
te slapen, en het is de deken
niet, zo

niets is het, niets dan de verdrietige
beweging van een hand, de weerloze
houding van een lichaam,

en er is geen hand, er is
geen lichaam, terwijl ik toch
zo dichtbij ben.

Uit: *Al die mooie beloften* (1978)

Daar is het net alsof er een hand is die de pagina's beweegt. Dat kun je zo beschrijven, maar het ís niet zo.



Rutger Kopland, foto: Hans Vermeulen

Vogels, bergen, schepen, het zijn allemaal metaforen die tijd, ruimte, verleden, toekomst, aanwezigheid, afwezigheid aangeven. Metaforen zijn de dunne draden met de werkelijkheid. Wat blijft er over als we geen metafoor meer hebben? Niets.

Ooit heeft u gezegd: 'Dingen die me werkelijk kwaad maken, kan ik in mijn poëzie niet kwijt.'

Ik heb me inderdaad wel eens afgevraagd hoe mijn strijdbaarder toon wel in essayistische geschriften terechtkomt. Ik denk dat dat komt, omdat het daarin gaat over dingen op een ander niveau. Ik mijn poëzie heb ik niet de neiging me te verweren tegen andere opvattingen, of eigen opvattingen te profileren ten opzichte van anderen. Ik ben dan niet in een polemische houding, maar in een dialogische houding tussen mij en de wereld of mezelf en niet in dialoog met mensen waarvan ik denk: die denken er verkeerd over. Ik denk dan niet in tegenstellingen met wat anderen beweren. Het komt niet in me op een polemiek te voeren in een gedicht. Mijn poëzie houdt zich niet bezig met dagelijkse incidentele frustraties. Het gaat me om een grondhouding ten opzichte van het leven.

Uw laatste bundels Dit uitzicht *en* Voor het verdwijnt en daarna *worden door Jaap Goedegebuure in Tirade wel vergeleken met het werk van Hans Faverey. Wat zegt u zo'n vergelijking?*

Ik vind het een leuk stuk van Goedegebuure en ik denk dat hij ook wel gelijk heeft dat de abstractie toeneemt in wat ik schrijf en dat Faverey iets meer toelaat van de herkenbare werkelijkheid, maar ik denk dat de afstand tussen ons, in ieder geval in technisch opzicht, behoorlijk groot is.

Thematisch is er natuurlijk wel een gemeenschappelijke preoccupatie en een sterke overlap. En datzelfde geldt

ook wel voor Kouwenaar.

Uw werk is inmiddels vertaald in het Engels en het Frans en is ook in de Verenigde Staten te koop. Een internationale doorbraak?

Het is allemaal heel bescheiden. Die Amerikaanse bundel, vertaald door Ria Leigh-Loohuizen, is bij een heel kleine uitgeverij verschenen, de Twin Peaks Press, en al in 1976. Dat stelt op zichzelf weinig voor, hoe prachtig die bundel ook vertaald is. De Engelse bundel, vertaald door James Brockway, is nog niet uit, dus ik weet niet hoe dat zal aflopen. Maar Gallimard is natuurlijk iets anders. Dat is inderdaad een stukje internationale erkenning, maar van een internationale doorbraak in het algemeen is geen sprake.

Gerrit Komrij heeft zich onlangs in een aanklacht gericht tegen het geïndustrialiseerde Europa 'waar steden en culturen zijn als tumoren/ In één groot waterhoofd'. Hij idealiseert Portugal dat nog niet is 'aangepast'. Hij heeft daar het paradijs gevonden, zo lijkt het. Heeft u ooit aandrang gehad u in het buitenland te vestigen?

Ja, ik zou best gedeeltelijk in het buitenland willen wonen. De lelijkheid waarin de samenleving zich hult...

Je kijkt om je heen en er wordt vrijwel niets anders dan troep gebouwd. Het land is platgewalst door asfaltwegen. Je kunt nergens meer komen of er schettert of schreeuwt wel iets, in kleuren of geluiden. Wat ik te horen krijg als ik de autoradio eens een keer aanzet, heeft vrijwel nooit iets met mij te maken. Het lijkt alsof je gedwongen wordt in een kamer met een vreselijk behang te wonen. Ik zou dus best ergens willen zijn waar je voor dat soort ontwikkelingen veilig bent.

Er kan ook een bedenkelijke, reactionaire kant aan zitten. De hang naar een knusse, veilige wereld zonder technologie. Maar het zou niet die sentimentele weemoed zijn die me dit land uit zou drijven.

En dat is volgens mij ook niet wat Komrij drijft. Minder technologie maakt het niet knusser. Het is niet de technologie waar de schoen wringt, het zijn de mensen die ermee omgaan die de zaak verpesten. En je moet Komrij nageven, dat hij zich niet alleen maar terugtrekt, maar zich ook verzet. Tegen het *gebruik van* en niet *het bestaan van* radio's, televisies, auto's of computers. Je kunt machines toch niet kwalijk nemen wat ze produceren?

Kees van 't Hof
Aan het meer
Bij een gedicht van Rutger Kopland

Aan het meer

Reeds door elfen, kabouters en trollen
bezocht, het schaapje dood aan zijn voet.

Aan het meer vanwege het teken: eens komt
de vogel, het tsjilpende kruiwagenwiel.

Het wordt er niet donker, het wordt niet
licht, zijn gezicht staat stil als een klok.

Gestadige regen vreet aan zijn schedel,
aan zijn lijf zuigen mossen en zwam.

Zelden meer klinkt een lach of een lied,
steeds vaker gevloek uit zijn strot.

Vloekt op het schaapje dat bibberend blaat
aan de overzij. Wacht op de vogel.

In 1972 verscheen de bundel *Wie wat vindt heeft slecht gezocht* van Rutger Kopland. Het voorlaatste gedicht heeft als titel ‘Aan het meer’. De onderstaande analyse en interpretatie betreft dit, naar mijn mening, intrigerende gedicht.

I.

Eerst een meer visuele en daarmee samenhangende formele verkenning van de tekst. Het gedicht is opgebouwd uit zes twee-regelige strofen. Iedere strofe bestaat, op één uitzondering na, uit één samengestelde zin. Die uitzondering vinden we in de laatste twee regels, daarin is namelijk sprake van twee zinnen. In hoeverre dit laatste belangrijk is voor de betekenis zullen we in II zien. Behalve de punt die aan het eind van ieder distichon het slot van de zin markeert, vinden we alleen in de vierde en vijfde strofe een komma na de eerste regel. Aangezien andere leestekens ontbreken aan het eind van versregels, is er sprake van vier mogelijkheden tot het bij Kopland niet ongebruikelijke enjambement. We zullen in II nagaan of deze mogelijkheden ook op betekenisvolle wijze zijn gebruikt.

Wat in het eerste distichon, behalve de vooropplaatsing van de tijdsbepaling opvalt, is het verzwegen onderwerp in het gedeelte tot de komma. Dit laatste is ook het geval in tweede en in de laatste strofe. Er bestaan echter wel verwijzingen naar het ontbrekende zinsdeel, namelijk door middel van het bezittelijk voornaamwoord ‘zijn’ dat in totaal vijf maal optreedt in de strofen één, drie, vier en vijf.

II.

We gaan het gedicht nader bekijken. Zoals gezegd bestaat het eerste distichon uit één samengestelde zin. Het eerste passieve gedeelte hiervan begint met een vooropgeplaatste bepaling: 'Reeds'.

Deze bepaling krijgt hierdoor grote nadruk. Meteen bij het begin van de tekst wordt ons duidelijk gemaakt dat er al één en ander is voorafgegaan.

Als er sprake was van een proza-tekst, zou de term 'in media res' hier van toepassing zijn. Wat er voorafgegaan is weten we als lezers aanvankelijk nog niet. Behalve van een voorlopig onbekend onderwerp, kunnen we in de eerste regel ook spreken van een verzwegen, in elk geval nog niet nader ingevulde voorgeschiedenis.

'Elfen, kabouters en trollen' plaatsen ons meteen in een bepaalde wereld. Voor 'elfen' geeft Van Dale o.m. als definitie: 'fantastische ijle geestengestalten, inzonderheid als jonge vrouwen of kinderen gedacht.[1.] Bij 'kabouters' vinden we: 'aardmannetjes, gedienstige huisgeest(en)', terwijl er ook wordt gerefereerd aan 'tuinkabouter'[2.]. 'Trollen' tenslotte, levert o.m. het volgende op: 'Noorse mythologie, demon, boze geest'.[3.] Semantisch zien we een verband tussen 'fantastische, ijle, jonge vrouwen' en '(aardmannetjes dus) kleine, gedienstige, boze geest'. Deze elementen uit de mythologie en de sprookjeswereld hangen op allerlei wijzen samen. Ze verwijzen als geheel naar een voor hedendaagse, Westerse begrippen kinderlijke droomwereld. Daarbij is het goed te bedenken dat ze af-

komstig zijn uit een oeroude cultuurschat.

De volgorde waarin ze in de eerste regel van het gedicht staan houdt in dat we van 'ijl, kinderen', via 'kleine gedienstige', naar 'boze' gaan. Van zwevend naar meer aards in het eeste tweetal, van goed naar slecht in het tweede paar. Daarnaast is er nog de connotatie 'in de tuin', samenhangend met de reeks 'kleine, aardse, kinderen' en misschien ook met 'aardmannetjes'. Kortom, wat zweefde wordt aards, wat goed was wordt binnen de reeks slecht, ja zelfs demonisch. Wat zo mooi met 'elfen' begon, eindigt in deze regel met 'trollen'.

Het eerste woord van regel twee, 'bezocht,', versterkt door het enjambement het negatieve slot van de voorafgaande regel. Immers, 'bezoeken' heeft niet alleen de huiselijke betekenis van 'bij iemand op visite gaan', maar impliceert ook een kwaadaardige, namelijk: 'met bewijzen van ongenade treffen'.[4.] Van Dale geeft als voorbeeld 'het is een bezoeking des Heren = een beproeving'. Overigens versterkt de hechte klanksamenhang tussen 'trollen' en 'bezocht' naar mijn mening eveneens het negatieve element. Dan volgt, na de komma, 'het schaapje dood aan zijn voet'. Het verkleinwoord heeft na de semantische waarden 'klein' en eventueel 'jong'. In beide gevallen sluit het aan bij de elfen en kabouters uit de eerste regel.

Er is echter nog een connotatie die, zoals we zullen zien, deel uitmaakt van een betekeniscomplex dat van grote waarde zal blijken te zijn. Uit het christelijk cultuurgoed kennen we uitdrukkingen als 'de goede Herder', terwijl we in (vandaag nog gebruikte) protestantse kindergebeden regels tegenkomen als: 'Heer al ben ik nog maar klein, laat mij toch Uw schaapje zijn' en ''K ben een schaapje in de kudde, waarvan U de Herder bent.[5.] Het "schaapje" maakt hier steeds deel uit van een geheel dat we als kinderlijk-gelovig zouden kunnen omschrijven. Het schaapje dat (reeds) dood is aan zijn voet, kan dan weinig anders betekenen dan de dood van dit kinderlijk geloof.

Samenvattend kunnen we over de eerste strofe het volgende opmerken: we zijn in een situatie geplaatst waarin een ontwikkeling kan worden onderscheiden. Deze ontwikkeling heeft, gezien de nadruk die gelegd wordt op bepaalde beelden, te maken met het aanvankelijk verzwegen verleden. Er is sprake van een verlies. Dit verlies betreft de sprookjeswereld en het kinderlijk geloof.

'Aan het meer vanwege het teken' zo begint de tweede strofe. Hier wordt een reden gegeven voor de plaatsbepaling, die ook de titel vormt van het gedicht. De nabijheid van water leidt naar de mogelijke connotaties 'verlossing' en 'leven-brengend'. Het verzwegen onderwerp is op die plaats vanwege een 'teken'. Dit stelt ons aanvankelijk voor een moeilijkheid. De voorafgaande strofe met een beeld als 'schaapje' en een aan de bijbel gekoppelde term als 'bezocht' kan ons echter helpen. Net als bij het genoemde 'schaapje' bestaat hier immers ook een connotatie ontleend aan het christendom. In de bijbel is er, zelfs als we ons beperken tot het Nieuwe Testament, herhaaldelijk sprake van tekens.

In Mattheus 16 vers 3 staat bijvoorbeeld: 'de tekenen der tijden'. In de versregel volgt dan de dubbele punt. Hierna zullen we dus de inhoud, de invulling van het woord 'teken' op het niveau van de tekst, van het 'oppervlakte-verhaal' krijgen. Deze invulling begint met 'eens komt' aan het eind van de versregel. Het woord 'eens' is assonerend verbonden met 'meer-vanwege-teken' in dezelfde versregel. Gezien dit verband wordt het woord semantisch bepaald. In de betekenis ervan komt nu vooral

het positieve element naar voren. Daarnaast speelt in die betekenis de bijbelse tekst mee. Dan volgt, via het enjambement, 'de vogel'. (Evenals in de eerste strofe is er sprake van een sterk syntactisch enjambement.) Bovendien is ook hier, althans visueel, een assonerende relatie met het laatste woord van de vorige regel. Met deze 'vogel' wordt een gedeelte van het 'teken' ingevuld. Maar we kunnen ons afvragen of deze invulling wel een verduidelijking inhoudt. Een eigenschap van de vogel in het algemeen is, dat deze zich boven de aarde kan verheffen. Indien we ervan uitgaan dat het aardse, het aardgebondene tot hier één van de eigenschappen van het nog steeds verzwegen onderwerp is, ontstaat er een tegenstelling, die zeker betekenisvol kan zijn. Ik denk echter dat de vogel past in een veel-omvattender verband met het voorafgaande.

Al eerder werden aan het christendom en de bijbel ontleende symbolen gesignaleerd in het gedicht. We kunnen in verband hiermee spreken van een betekenislaag die, zoals eerder opgemerkt, belangrijk is voor het begrip van de gehele tekst. Het lijkt me dan ook goed om hier wat dieper in te gaan op de bijbelse betekenis van de termen 'vogel', 'schaapje' en 'meer', steeds zal ik het gedicht hiermee in verband brengen. Dat ik me, wat de bijbel betreft, zal beperken tot het Nieuwe Testament is het gevolg van het feit dat reeds in de eerste strofe het beeld van de herder voorkomt. De andere, genoemde beelden passen naar mijn mening in dezelfde tekstuele sfeer; het verhaal over Christus.

Om te beginnen dus 'vogel'. In Marcus 1 vers 10-13 is er sprake van een duif die na de doop van Jezus neerdaalt. De passage vervolgt dan: 'En een stem kwam uit de hemelen: Gij zijt mijn zoon, de geliefde.' Hiermede wordt Jezus tot Gods zoon, het tegendeel van een gewoon mens. In het gedicht zal de vogel de herder dus tot een Herder kunnen uitroepen. Direct hiermee verbonden is het 'schaapje'. In Mattheus 18 vers 12-14 is er sprake van een verdwaald schaap dat teruggekeerd is. Letterlijk staat er: 'Ik zeg U dat hij zich over dat ene meer verblijdt dan over de negenentachtig die niet verdwaald waren.' De god waarnaar hier verwezen wordt, is wel een betere Herder dan de man uit het gedicht, met het al dode schaapje aan zijn voet. Tenslotte is er het 'meer'. Aan het meer van Galilea vindt volgens Mattheus 5 de bergrede plaats, waarin de 'zaligsprekingen' een belangrijke rol spelen. Hier gaat het dus niet om uitspraken overJezus, maar om woorden die aan hemzelf worden toegeschreven. Onder deze uitspraken lijken in dit verband de volgende van belang: 'Zalig die treuren, zalig die hongeren en dorsten naar gerechtigheid.' Bovendien heeft het woord 'meer' in het Nieuwe Testament

meestal de bijbetekenis van een plek waar wonderen plaatsvinden. Bijvoorbeeld de wonderbare visvangst en het lopen van Jezus op het water.

Er is dus zowel sprake van een belofte die toekomstige verlossing betreft, als van mogelijke wonderen. Het verzwegen onderwerp uit het gedicht wacht m.a.w. op de vervulling van een dergelijke belofte of zelfs op een wonder. Overigens vinden we via de intertekstualiteit binnen de bundel in het gedicht ‘de mens is alleen’, dat voorafgaat aan onze tekst, de volgende passage: ‘het gepiep van de liefste/ vogel’. In deze passage wordt dankzij het enjembement, op zijn minst de indruk gewekt dat ‘vogel’ ook te maken heeft met liefde en geluk. Tot nu toe is er dus sprake van hooggestemde verwachtingen, waarbij ook de plaats aan het meer een belangrijke rol speelt. Dan komt, na de komma, het tsjilpende kruiwagenwiel'. Het woord ‘tsjilpende’ hangt uiteraard samen met de vogel; het geeft het geluid aan dat deze maakt. ‘Kruiwagenwiel’ verwijst naar de connotatie ‘in de tuin’ uit regel één en misschien ook naar de kinder/tuin-wereld uit de gehele eerste strofe. Het zeer aardse staat in tegenstelling tot en relativeert tegelijk het begin van wat het ‘teken’ inhoudt. Wat aanvangt met grote verwachtingen, blijkt een klein, zeer aards einde te vinden. Ik ben er hierbij van uitgegaan dat ‘kruiwagenwiel’ een bijstelling is bij vogel.

Wat voor de lezer eerst een verlossing leek in te houden, blijkt lachwekkend en tegelijkertijd kinderlijk. Een ander zinvol verband tussen de beide delen na de komma zie ik niet, in het gedicht gaat het voordurend over grote verwachtingen, die soms worden verbonden met een zekere kinderlijkheid, maar die, zoals we zullen zien, nooit worden ingelost.

Verwachtingen worden, in een spel met de lezer, gerelativeerd.

De ironie speelt in dit ogenschijnlijk zo troosteloze gedicht een grote rol. ‘Het wordt er niet donker, het wordt er niet licht’, zo begint het derde distichon. Door de herhaling in de zinsbouw en de invoeging van ‘er’ wekt dit gedeelte reminiscenties aan een kinderliedje. Maar dat liedje vertelt iets wat de dichter elders[6.] ‘gruwelijk’ noemt: dag en nacht volgden elkaar niet meer op, de tijd is (of lijkt) voor de ongenoemde in het gedicht opgeheven. Ik wijs weer op het enjambement, waardoor het ‘niet licht’ worden grote nadruk krijgt. Dit laatste past in de reeks decepties die de ongenoemde steeds meer contouren verlenen. ‘Zijn gezicht staat stil als een klok’. Het raderwerk functioneert niet langer. Men moet hier denken aan een werk van Kienholz, namelijk *The Beanery*, waarin de meeste gezichten zijn vervangen door stilstaande klokken.[7.] Het substantief ‘klok’ fungeert in het gedicht als een schakel in de ritmische en assonerende reeks ‘wordt-donker-wordtklok’.

Na de reeks ‘licht-gezicht-stil’ komt de o-klank van klok des te harder aan. Aangezien dit woord syntactisch verbonden is met gezicht, kunnen we ook denken aan een donker = somber gezicht. Net zoals de hoofdpersoon steeds wordt verzwegen, a.h.w. een gat vormt binnen de tekst, is er ook een gat in de tijd. Een ontbrekende hij in een ontbrekende tijd. Niemand in een tijd van niets.

In strofe vier en vijf wordt de treurige situatie verder uitgewerkt. Er is sprake van ‘Gestadige regen’, bovendien ‘zuigen mossen en zwam’ aan ‘zijn lijf’. De genoemde regen ‘vreet’. In de figuurlijke betekenis die hier naar mijn mening meespeelt, betekent dit dat het hem zeker niet onberoerd laat, hij lijdt eronder. Letterlijk genomen is er in deze strofe sprake van een figuur die onder slechte weersomstandigheden bij een meer staat. In de voorafgaande strofen is er volgens mijn interpretatie sprake van

hoop tegenover een opeenstapeling van decepties. Als we de beelden in deze strofe behalve in hun letterlijke, ook zien in hun figuurijke betekenis, dan wordt een reeks teleurstellingen gesuggereerd en het aan hem ‘zuigen’ van veroudering. Mossen immers en zwammen roepen verrotting op. Bovendien neemt mos na verloop van langere tijd bezit van het gehele uiterlijk van een ‘beeld’!

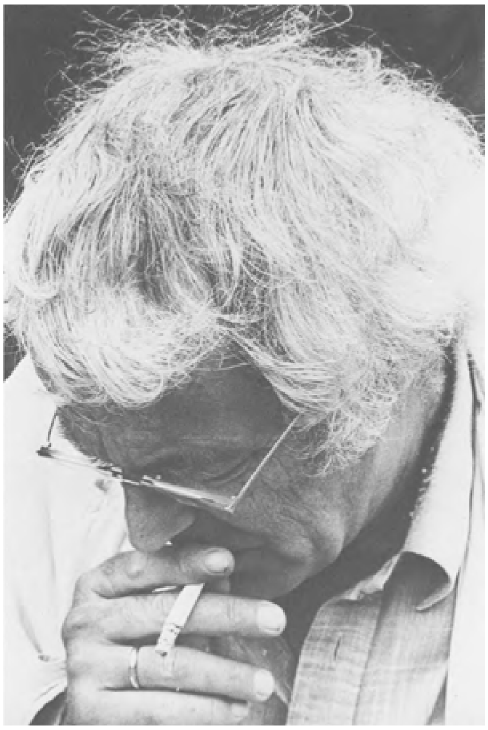
Aan ‘zuigen’ kunnen we ongeveer dezelfde betekeniswaarde toekennen als aan ‘vreten’. Dat alle narigheid aan hem vreet blijkt ook uit de inhoud van het volgende distichon. In strofe drie stuitten we al op de suggestie van een somber gezicht. Wat in strofe vijf wordt beschreven kan dan ook geen verwondering meer wekken. Dat hier ‘gevloek’ wordt gebezigd, bevestigt eens te meer dat we te maken hebben met een mens en niet met bijvoorbeeld een sculptuur in een tuin. Het woord ‘strot’ aan het eind van de strofe past overigens in de duistere, demonische reeks die tot hier door het gedicht loopt: ‘trollen-bezocht-donkerstrot’.

Dan volgt de laatste strofe en daarin lijkt aanvankelijk een wonder te gebeuren. Als we namelijk het spel met het gedicht meespelen en niet verder kijken dan de eerste regel lang is, blijkt er plotseling sprake van een ‘bibberend’, ja zelfs ‘blatend’, dus levend schaapje.

Is de nog steeds verzwegen ‘hij’ nu toch een Herder geworden en heeft hij op Goddelijke wijze het dode beestje door een wonder tot leven gewekt? Is aan hoop en verwachting eindelijk voldaan? Helaas, het woordje ‘gevloek’ had ons moeten waarschuwen, het is weer zover, alle gewekte verwachting wordt aan het begin van de volgende regel gerelativeerd. Het schaapje blijkt daar aan de overzijde van het meer te staan. Geen wonder is gebeurd, geen God geworden, ach immers ook geen zaligsprekingen maar ‘gevloek’. Het zinnetje waarmee het gedicht afsluit, ‘Wacht op de vogel’, geldt in de eerste plaats de door het leven geteisterde, van zijn kinderlijk geloof beroofde mens die door het gedicht zichtbaar is geworden. Maar het kan daarnaast eveneens gelden voor het blatende schaapje, ook dat kan immers blijven wachten op de verlossing.

III.

Samenvattend: Er is sprake van een naamloze die zijn kinderlijk geloof heeft verloren, die wordt besprongen door boze dromen en geteisterd door treurige omstandigheden. Hij die een God had kunnen worden, blijkt steeds weer vast te zitten aan aardse ellende. De tijd staat voor hem stil, hij leeft dus in een soort ‘niemandsland buiten de tijd’.[8.] Koppig blijft hij echter wachten op het inlossen van zijn hoop op verlossing. Een verlossing, die in het gedicht wordt teruggebracht tot lachwekkende laag-bij-de-grondse proporties. Door een geraffineerd spel met enjambementen wordt de lezer steeds weer op het verkeerde been gezet, worden gewekte verwachtingen de bodem ingeslagen. De assonerende reeksen bewerkstelligen daarnaast een samenhang die de betekenis van de tekst onder steunt. Die samenhang berust op de tegenstelling tussen hoop en teleurstelling.


Rutger Kopland, foto: Hans Vermeulen

We hebben naar mijn mening te maken met een ontroerend gedicht dat ons via de opgeroepen beelden vertelt over een voor veel lezers herkenbare levensfase. Daarmee beantwoordt het volledig aan een door de dichter zelf geformuleerd criterium voor de dichtkunst: ‘dat gevoelens opgeroepen worden en herkenbaar gemaakt’.[9.]

Eindnoten:

1. Van Dale Groot Woordenboek der Nederlandse Taal, tiende druk.
2. ibidem.
3. ibidem.
4. ibidem.
5. “k vouw mijn handjes”. Kindergebeden door Jo Kalmijn-Spierenburg, Ede 1962.
6. ‘want het stilstaande (...) is ook gruwelijk en onverdraaglijk, wanhopig eigenlijk.’ Rutger Kopland in gesprek met Tom van Deel. NWT 1985.
7. *The Beanery* uit 1965 door Edward Kienholz. Het betreft een vrijstaande assemblage die permanent wordt getoond in het Stedelijk Museum te Amsterdam.
8. ‘je staat als herinnerend buiten de directe beleving van het heden, maar het verleden wordt ook geen realiteit door de reminiscentie eraan, zodat de poëzie een onverkieslijk niemandsland buiten de tijd lijkt te bewonen.’ in: ‘Kopland en Kouwenaar/ Planimetrie van twee dichterlijke ontwikkelingen’, door Bert de Haar, Dimensie 1980.
9. Jan Brokken: ‘Rutger Kopland en de gevoeligheid’. Haagse Post 1980

Renate Dorrestein
Een nacht om te vliegeren

'La zer op met die ijsvoeten,' schreeuwde Alex onmiddellijk toen ze probeerde onopgemerkt bij hem in bed te kruipen. Ze zette zich schrap. 'Je duwt Mama ook niet uit bed,' riep ze kwaad.

Hij hield op met duwen. 'Wat klets je nou voor onzin?' vroeg hij bars.

In het halfduister zag ze zijn blonde haar tegen zijn voorhoofd plakken alsof hij zweette. 'Ik heb het wel gezien hoor, dat Mama je komt aaien,' zei ze.

Hij sloot zijn ogen.

'Zal ik je ook aaien?' Ze sloeg het dek al terug. Meteen rolde hij zich op zijn buik.

'Dat is de verkeerde kant,' zei Asa.

Hij bewoog zich niet. Ze stompte hem.

'Au verdomme,' zei hij met zijn gezicht in het kussen zodat ze moest roepen: 'Wat zeg je? En zucht niet zo. Je lijkt papa wel.'

'Dat is ook de bedoeling.'

De hele vakantie had ze hem nauwelijks gezien, zo druk was hij met zijn lessen. Ze had daarover nooit meer uit hem kunnen krijgen dan dat het erom ging tijdens de gespreksonderwerpen iedereen de juiste vragen te stellen zodat de accountant en de secretaris te weten kwamen welke aandelen ze met haar vaders geld moesten kopen. Asa wist niet wat aandelen waren. Ze trommelde Alex op zijn rug. Hij draaide zijn hoofd opzij. Ze zag de helft van zijn fijngetekende gezicht met de lange wimpers. 'Wat moet je van me? Wat moet iedereen toch van me?' klaagde hij met een stem die klonk alsof hij veel te lang had geschommeld. Maar Alex schommelde niet meer, hij knikkerde niet meer, hij hielp haar niet meer stenen te zoeken die op een schildpad leken als je goed keek, hij stuurde hun kano niet meer tussen de dotters door, die net zo geel waren als zijn haar, hij rookte geen rietsigaren meer. Hij was ondraaglijk saai geworden.

Hij wrong zich onder haar vandaan en zwaaide zijn benen over de rand van het bed. 'Zou je me misschien met rust willen laten?' vroeg hij, alsof hij tegen een vreemde sprak in plaats van tegen iemand met wie hij zijn leven lang Ikbreek-je-benen-als-je-niet-danst had gespeeld. Overmorgen zouden ze teruggaan naar de stad. Ook daar zou een speciale onderwijzer zijn tijd in beslag nemen.

'Je hebt de hele zomer nog niet één keer met me gevliegerd,' zei Asa huilerig.

Hij liet zich achterover op het bed vallen. 'Vliegeren...' zei hij.

'Morgen?' riep ze uit. 'Beloof je het?'

'Verdomme! Ik beloof niks! Je lijkt Mama wel!'

'Wat moet je Mama dan beloven?' vroeg Asa.

Hij antwoordde niet. Ze zuchtte en stak haar duim in haar mond. Nu de plannen voor morgen geregeld waren, merkte ze hoe slaperig ze was. Ze rolde zich op als een marmot. 'Wat moet je dan van Mama?' mompelde ze.

Mooie Mama met haar fonkelogen, mooie Mama met haar zigeunerhaar, mooie Mama tegen wie de accountant en de secretaris niets durfden te zeggen als ze tegen alle regels zondigde, expres, om hen te treiteren. Wilde Mama, die als een hert door de gangen kon springen. Aanstekelijke Mama, met wie je vanzelf meeholde tot je geen adem meer had of totdat zij ineens je hoofd tegen de muur sloeg terwijl ze gilde

dat je alleen op de zwarte tegels mocht staan. Of de witte. Slimme Mama, die spelletjes bedacht die zo ingewikkeld waren dat je vaak voordat je het wist een hele middag in haar klerenkast zat opgesloten, omdat je iets fout had gedaan. Dan kon je roepen tot je keel brandde, maar juist als je je stil hield had je de meeste kans dat Mama's stem algauw onder de kier van de deur door zou kruipen: ‘Asa? Leef je nog?’ Waarop je vanzelf een grapje maakte om haar aan het lachen te krijgen. Lachende Mama vol dwaze streken: ‘We draaien het om, Asa, vandaag ben jij mijn Mama.’ En dan mocht je alles wat er op haar toilettafel stond op je gezicht smeren en haar hoge hakken aan. Haar zwarte haren vlechten en er grote strikken indoen. Haar pap voeren uit een kommetje dat ze gierend van tafel sloeg. ‘O bah, bah,’ riep Mama, ‘broek geplast!’

De deur van de badkamer op slot, de met stoom beslagen spiegels, de spons waarmee je heel precies moest zijn, niet te hard en niet te zacht, niet te vlug en niet te langzaam. Tevreden Mama: een poezegezicht boven de grote witte badhanddoek. ‘Er is toch niets zo heerlijk als moederliefde,’ zei ze terwijl ze zich loom uitrekte. ‘Hoeveel hou je dan van me?’

En Asa hield haar armen zo wijd als ze kon.

‘Dan houd ik lekker veel meer van jou, kijk maar,’ zie Mama. Dat was bijna niet mogelijk, maar het was waar, dat kon je met je eigen armen meten, dat kon je met je eigen ogen zien.

‘Doe je ogen open,’ zei Mama. ‘Hou je niet slapende. Ik zie dat je wakker bent.’ Ze stond met loshangend haar naast Alex' bed in een wijd, soepel vallend hemd.

Asa kwam overeind, nog half verstrikt in haar dromen. ‘Is het al ochtend?’ vroeg ze. Ze gaapte.

‘Ja. Ga je aankleden. En Asa, ik wil jou niet meer bij Alex in bed zien. Hij heeft zijn rust hard nodig,’ snauwde Mama. Ze zag eruit alsof er vonkjes van haar zouden spatten

als je haar aanraakte. Misschien had ze niet goed geslapen na het feest van gisteravond, het laatste van die zomer. Het zou kunnen dat ze helemaal niet naar bed was geweest, maar de hele nacht had doorgedanst met de defensiespecialisten voor wie het feest was georganiseerd. Er was niemand die zo kon dansen als Mama. Niemand bezat haar uithoudingsvermogen. ‘Wat zijn jullie allemaal oude mannen,’ zou ze uitroepen terwijl ze de ene danspartner na de andere versleet en zelf zo fris bleef als een waterlelie. Maar vanmorgen was Mama niet vrolijk. Ze nam haar boze bui mee naar het ontbijt. Ze was stil op die speciale manier van haar, en sloeg het ene ei na het andere de kop af om het wantrouwig van binnen te bekijken en een nieuw te nemen. Misschien had ze vandaag behoefte aan moederliefde. Maar hoe moest het dan met de afspraak met Alex? Asa spiedde naar hem. Hij zat gevangen tussen een schout bij nacht en een admiraal. ‘Gaan we nog vliegeren?’ vroeg ze halfluid.

Vlug deed hij ja met zijn ogen.

‘Geen sprake van,’ zei Mama hard.

Het was een moment stil. Toen zei de secretaris zalvend:

‘Zeer juist. Verantwoordelijkheden gaan voor.’

illustratie Johan Kuipers

‘Bazel niet, man,’ zei Mama. ‘Alex gaat met mij roeien op het meer voordat we weer in die ellendige stad worden opgesloten.’

Alex was rood geworden. Hij keek strak naar zijn bord. ‘Maar je hebt het beloofd,’ zei Asa. ‘Je hebt het zelf beloofd.’

‘Dat heb je gedroomd,’ zei Mama vinnig. Ze sloeg een ei in tweeën. Asa begon met haar voeten te trappelen. Zoekend naar hulp keek ze langs de tafel. Waar was haar vader? Waarom was haar vader er nooit als ze hem nodig had? Waarom had hij altijd net iets anders te doen als zij verlangde dat hij de kosmos voor haar keerde? Maar ze had, zoals wel vaker, over hem heen gekeken. Hij zat gewoon naast Mama.

Hij streek met een afwerend gebaar door zijn grijze haar. Huiselijke problemen hoorden niet thuis aan het ontbijt.

'Papa!' zei Asa. Ze wist dat hij niet van haar hield als ze om aandacht vroeg. Maar hoe kon ze hem er anders ooit toe bewegen zich met haar te bemoeien? 'Misschien vindt hij het leuk als je ook eens met hem praat wanneer je niets te vragen hebt,' zou Scarabee zeggen die meende dat ze ieders gedachten kende omdat ze elke avond de sokken en hemden verzamelde waarin zij de hele dag hadden lopen denken.

‘Papa! Hij heeft het zelf beloofd!’

‘Beloften,’ zei haar vader, opdoemend uit de mist die Mama's verschijning verspreidde zodat iedereen aan tafel opkeek en zich een ogenblik afvroeg wie deze stille man was - hoorde hij soms bij iemand? ‘Beloften worden wel vaker verbroken. We beloven allemaal wel eens iets waaraan we ons later niet blijken te kunnen houden.’ Hij keek naar Mama en zei mild: ‘Neem wat valeriaan, lieve. Je moet je niet zo opwinden.’ Pas daarna zei hij tegen Asa: ‘Alex wordt misschien wat oud voor de spelletjes die jij leuk vindt.’

‘Precies,’ zei Mama. ‘Alex heeft geen behoefte meer aan kinderspelletjes, jongedame.’

Nooit had Alex méér op een schaapachtig kind geleken. Hij was verdiept in de hoek die zijn vork met zijn mes maakte. Waarom zei hij niets?

Plotseling begon Mama te lachen, zo onverwacht als een vulkaanuitbarsting. ‘Is er geen champagne?’

Mama lachte en de officieren die zich halfdood gedanst hadden voor haar, veerden op. Mama lachte en Asa vergat dat ze het gevoel had uit elkaar te zullen spatten van drift. Mama lachte en haar vader wreef zijn voorhoofd, maar hij zei of deed niets dat haar opgetogen stemming zou kunnen bederven.

‘Laten we zeggen een fles de man,’ zei Mama, ‘om het einde van de vakantie te vieren.’ Ze knikte naar iedereen die opeens haar hand wilde vasthouden.

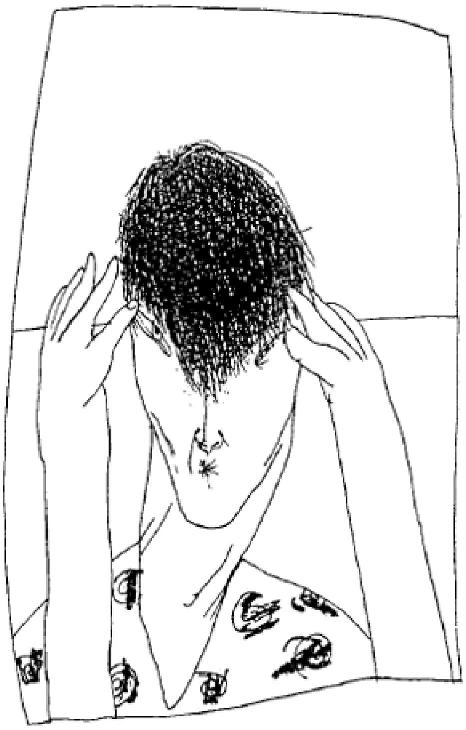
‘Dit is volstrekt buiten de orde,’ zei de accountant maar half hoorbaar.

‘Kop dicht, pennelikker,’ zei Mama. Ze ontkurkte de fles die haar werd aangereikt. Ze wist precies hoe je champagne moest laten ploppen zonder een druppel te verspillen. Mama was een expert in alle dingen die het leven feestelijk maken. ‘Laten we drinken,’ riep ze vrolijk, ‘op Alex. Die zich zo veelbelovend ontwikkelt tot een waardig opvolger van zijn vader.’

Asa was Alex achterna gegaan toen hij was opgesprongen en de eetzaal uitgerend. Over de trappen en gaanderijen volgde ze zijn kletterende voetstappen. Het was onmogelijk hem bij te houden, maar ze wist waarheen hij holde. In de vliegerkamer had hij de balkondeuren al geopend en de katrollen naar buiten gereden. Hij was net bezig de grote vliegers op te tuigen. Ze waren vier meter hoog en met zijde bespannen. Hij werkte koortsachtig, trok lijnen door ogen, haakte staarten vast, alles op een manier die assistentie overbodig maakte.

Asa liep opgetogen het balkon op, dat op het noordoosten lag, waardoor er altijd een gunstige wind stond. ‘O, kijk nou! Een vlinder op de balustrade.’ Ze strekte haar hand er al naar uit.

‘Uilskuiken,’ zei Alex, plotseling in de deuropening verschijnend, ‘als je ze wilt vastpakken jaag je ze juist weg.’ ‘Dat deed ik expres,’ zei Asa. ‘Anders was hij zo meteen misschien tegen een vlieger opgebotst.’ Ze ging hem achterna om te helpen de vliegers naar buiten te brengen. ‘Ga nou weg, laat nou los, zo krijgt de wind er vat op.’ ‘Waarom heb je die grote dan ook genomen?’



illustratie Johan Kuipers

Zonder te antwoorden trok Alex de touwen door de wielen, langs de raderen, over de katrollen. Een van de katrollen haperde en liep vast. De kabel die erin verstrikt zat, moest weer losgemaakt en opnieuw langs de inkepingen geleid worden. Dat had je nou altijd met machines. ‘Laten we de gewone vliegers nemen,’ pleitte Asa.

Nog steeds zonder een woord te zeggen stormde Alex naar binnen, kwam op hetzelfde moment alweer naar buiten, drukte haar een kleine vlieger van paars sitspapier in de handen, wikkelde, achteruithollend, razendsnel het koord van de klos en riep: ‘Nu!’

Ze gooide de vlieger op, al begreep ze niet waarom ze het gedeelte oversloegen van samen bezweet heen en weer rennen en natte vingers in de lucht steken. Het paarse vliegertje schoot omhoog, het had een staartje van roze strikken dat kwispelde in de wind.

‘Hier, vlieger maar,’ zei Alex, haar de klos aanreikend. Ze voelde de lijn trekken. Even was ze verdiept in het afwisselend inpalmen en laten vieren ervan om de vlieger te laten klimmen. Door naar de rand van het balkon te hollen trok ze hem hoger op de wind. Beneden zich kon ze het meer zien glinsteren en, dichterbij, het grind van de oprijlaan. Het was een ongewoon heldere dag, alles leek scherper zichtbaar dan anders. Ook Alex was zo nadruk-

kelijk afgetekend tegen de achtergrond van de met mos overwoekerde gevel dat het haast leek alsof er een dikke potloodlijn om hem heen liep: hier staat Alex. Hij bukte zich en gooide het rad los waaraan de vliegertrossen waren bevestigd. Fluitend in de wind stegen de drie zijden reuzen op. Asa volgde ze met haar ogen. Ze streefde haar kindervlieger in een oogwenk voorbij. ‘De mijne lijkt veel groter,’ zei ze.

‘Omdat hij dichterbij is,’ zei Alex, eindelijk gekalmeerd. ‘Dat heet perspectief.’ Nu zijn vliegers eenmaal aan de hemel stonden, had hij niets anders meer te doen dan af en toe tegen de katrol te schoppen waar de kabel van af liep. Dat hij niet losschoot was te danken aan een slag in het touw. Alex keek ernaar en fronste zijn voorhoofd. Asa zeg hem kijken. Ineens schaamde ze zich voor haar roze kwikjesstaart die zo kinderachtig leek in vergelijking met de zware touwladders die Alex' vliegers stabiliseerden. Haar plezier was nu helemaal verdwenen.

Toen kriebelde er iets op haar pols. Vlak bij haar hand was de vlinder geland. Ze kon haar ogen niet geloven. ‘Alex! Hij is er weer!’ De vlinder bewoog zijn vleugels en Asa liet haar klos los, die rakelings langs haar gezicht scheerde. Sneller dan het licht sloeg ze met haar vrije hand toe. ‘Ik heb hem!’ Onder haar handpalm maakte de vlinder op haar pols bewegingen die aan dun papier deden denken. ‘Je hebt hem laten schieten, stommerd,’ riep Alex. Hij wees naar haar vlieger die met zigzagsprongen door de lucht van hen wegdanste. Hij had het hoofd achterover geworpen. Hij tuurde ingespannen.

Maar ze konden toch altijd een nieuwe maken? Ze wilde dat hij bij haar kwam om naar de vlinder te kijken. Onder zich hoorde ze stemmen. De secretaris liep met enkele gasten over de oprijlaan.

Alex hoorde het ook. Hij liet zijn hoofd hangen. Toen draaide hij zich om en begon met driftige gebaren de vliegers in te halen. Zijn haar woei in zijn gezicht en zijn kleren fladderden. Dit was kwaaie Alex, slechtweer Alex, storm Alex.

‘Je hebt mijn vlinder nog niet gezien,’ zei Asa.

‘Ik heb nu geen tijd meer,’ zei hij. Maar hij hield op met aan het rad te draaien. De reusachtige staarten van de vliegers ratelden vlak boven hem.

‘Kijk,’ zei ze, dichterbij komend terwijl haar hart in haar keel klopte. Langzaam haalde ze haar hand van haar arm. De vlinder buitelde weg op de wind.

‘Hij is dood,’ zei Alex hard. ‘Je hebt hem te stijf vastgehouden.’ Hij stond met zijn armen slap langs zijn lichaam, zijn gezicht met Mama's ogen van haar afgewend.

‘Niet waar,’ riep ze. De wind nam haar woorden in losse stukken mee en blies de vlinder met geknakte vleugels naar een hoek van het balkon. Ze rende er achteraan. Toen ze zich bukte zag ze dat de secretaris nog steeds op de oprijlaan stond. Hij had de gasten uitgeleide gedaan. Waarom stond hij daar nog, roerloos als een vogelverschrikker? Waarom keek hij omhoog? En waarom begon hij ineens te schreeuwen?

Met een ruk draaide Asa zich om.

illustratie Johan Kuipers

(fragment uit de gelijknamige, vierde roman van Renate Dorrestein, die eind september verschijnt bij uitgeverij Contact, Amsterdam)

Jan van der Vegt
Patrick Kavanagh, dichter van de tweespalt

In 1979 verscheen een bloemlezing uit het werk van zeven Ierse dichters (Austin Clarke, Patrick Kavanagh, Denis Devlin, Richard Murphy, Thomas Kinsella, John Montague en Seamus Heaney), waaraan de samensteller Maurice Harmon de titel *Irish Poetry After Yeats* had gegeven[1]. Hij begon zijn inleiding met erop te wijzen, dat de Ierse schrijvers van na de grote literaire opleving (waarbinnen Yeats de hoofdfiguur was) het voordeel hebben dat het eigene van een Ierse traditie in de Engelstalige literatuur erkend is.

Zo'n standpunt geeft impliciet de sleutelpositie aan Yeats en de door hem gestimuleerde literaire beweging (de titel van Harmons bloemlezing is veelzeggend) en dat heeft onder jonge Ierse dichters verzet uitgelokt. In 1985 publiceerde Michael O'Loughlin (geb. 1958, wonend in Amsterdam) het essay *After Kavanagh*[2], waarvan men alleen al de titel als polemisch kan opvatten. O'Loughlin geeft aan Kavanagh de sleutelpositie die Yeats volgens hem niet toekomt en hij volgt Kavanagh in het vernietigende oordeel dat deze over de beroemde Ierse Literaire Renaissance uitsprak. De vraag of Kavanagh een groter dichter was dan Yeats, komt hierbij niet aan de orde. Het gaat om iets anders: wie is de meest Ierse? O'Loughlin beschouwt Yeats als de laatste van een doodlopende lijn, omdat diens milieu, de protestantse bovenlaag in het door Engelse cultuur gedomineerde Ierland, geen rol meer speelt.

Het gaat om de sleutelpositie die Yeats of Kavanagh of wie dan ook inneemt in de ontwikkeling van de Ierse poëzie (het geldt allemaal natuurlijk ook voor de literatuur in de breedste zin) in de twintigste eeuw, om de vraag hoe Iers deze poëzie is.

De gedwongen integratie van Ierland binnen het Britse koninkrijk heeft er, mede door onderdrukkende maatregelen, ruim twee eeuwen geleden toe geleid dat de Ierse poëzie in de eigen taal, het Gaelisch, uitgebloeid raakte, hooguit als orale volkspoëzie werd voortgezet. Een geleidelijk herstel van een poëzie met een Ierse identiteit (maar dan wel Engelstalig) in de vorige eeuw werd volgens O'Loughlin geremd door het optreden van Yeats en Synge, door de Ierse Literaire Renaissance, die door Kavanagh minachtend een ‘thorough-going English-bred lie’ was genoemd.

Wat is Ierse identiteit? In zijn recente essaybundel *We Irish*[3] onderzoekt de criticus Denis Donoghue dit probleem en na alle gangbare stereotiepen van de hand gewezen te hebben, zegt hij: ‘If there is a distinctive Irish experience, it is one of division’ en daar bedoelt hij alle soorten tegenstellingen mee die in de Ierse literatuur een rol spespelen: politieke, religieuze, sociale, die tussen stad en land, tussen de twee talen Engels en Gaelisch, tussen Noord en Zuid, enz. Zulke tegenstellingen kunnen overal bestaan, maartypisch Iers is misschien de ongewoon pijnlijke ervaring ervan.

Ik denk dat dit een bruikbare visie is. Een polemische beschouwing als die van O'Loughlin komt ook uit die ervaring voort en stoelt op het verlangen in de literatuur de tweespalt op te heffen door het on-Ierse te elimineren; vandaar zijn aanvallen op Yeats en Synge. Zo'n oordeel houdt onvermijdelijk een simplificatie in. Door belangrijke beelden en symbolen voor zijn poëzie uit Ierse mythen, sagen en historische verhalen te kiezen, heeft Yeats ondanks zijn *Anglo*-Ierse achtergrond veel bijgedragen aan de emancipatie van de Ierse cultuur. Het lag in de aard van zijn

symbolisch dichterschap dat hij zich van de dagelijkse realiteit, Iers of niet Iers, afwendde. 'Cast a cold eye' was voor hem meer dan een grafschrift[4].

Toen Yeats in september 1938 zijn wat hooghartige poëtische testament 'Under Ben Bulben' schreef, spoorde hij de Ierse dichters die na hem kwamen, niet alleen tot vakmanschap aan, hij droeg hun zelfs thema's voor hun werk op:

> Sing the peasantry, and then
> Hard-riding country gentlemen,
> The holiness of monks, and after
> Porter-drinkers' randy laughter;

Althans de eerste regel van dit vermaan leek twee jaar eerder al te zijn gehoorzaamd door Patrick Kavanagh, die in 1936 zijn debuutbundel *Plougman and Other Poems* had gepubliceerd. Het dagelijks leven van de boeren, het ploegen en eggen, het werk op de aardappelvelden, het is in de poëzie van Kavanagh volop aanwezig. Zelf een boerenzoon, schrijft hij er vanuit zijn eigen ervaring over, zoals in het titelgedicht van *Ploughman*:

> I turn the lea-green down
> Gaily now,
> And paint the meadow brown
> With my plough.

Met simpele en bijna naïeve woorden is dit een poëtische verheerlijking van het boerenwerk. Het land dat braak heeft gelegen - en waar gras op kon groeien - wordt door het ploegen in een andere kleur geschilderd: het werk van de boer is meer dan het lijkt. Dat landarbeid een religieuze

dimensie kan hebben, dat het zelfs een scheppingsdaad kan worden, is het thema van het gedicht ‘To the Man after the Harrow’:

Now leave the check-reins slack,
The seed is flying far to-day -
The seed like stars against the black
Eternity of April clay.

This seed is potent as the seed
Of knowledge in the Hebrew Book,
So drive your horses in the creed
Of God the Father as a stook.

Forget the men on Brady's hill.
Forget what Brady's boy may say.
For destiny will not fulfill
Unless you let the harrow play.

Forget the worm's opinion too
Of hooves and pointed harrow-pins,
For you are driving your horses through
The mist where Genesis begins.

Landarbeid wordt hier niet alleen tot scheppingsdaad getransformeerd, de boer zaait en egt zelfs in het besef dat God de graanstuik is die hij na de oogst zal zien staan. Dat wint het van de wellicht vijandige alledaagsheid van Brady en de zijnen. Het is vanuit het perspectief van de boer die de protagonist van het gedicht is, ook een mystieke visie: de boer vereenzelvigt zich via zaad en oogst met God.

Met *Ploughman* verwierf Kavanagh zich een plaats in de literatuur en met zijn volgende werk is hij in de Ierse poëzie van de laatste vijftig jaar een van de hoofdfiguren geworden. Dat Engelse critici in hem toch niet meer dan een dichter van het tweede plan zagen (Kavanagh heeft geen bijdrage geleverd aan een modernere stijl in de Engelse poëzie), dat hij voor Nederlandse lezers vrijwel onbekend is, doet hieraan niets af.

Patrick Kavanagh werd geboren in Inniskeen, een dorp in het uiterste oosten van het graafschap Monaghan. Het ligt net onder wat nu de grens met Noord-Ierland is. Op latere leeftijd had hij de hardnekkige neiging zich jonger voor te doen dan hij was en daarom gaf hij desgevraagd meestal een verkeerd geboorte jaar op. Het gevolg is dat men nu in naslagwerken en biografische notities in bloemlezingen en dergelijke de volgende jaartallen aan kan treffen: 1904, 1905 of 1906. Een wetenschappelijke biografie is er nog niet (het boek dat Peter Kavanagh over zijn broer schreef, kan men die kwalificatie niet geven[5.]) en daarom is het maar het veiligst om (afwijkend van o.a. de *Moderne encyclopedie van de wereldliteratuur*) het oudste jaartal aan te houden, net als Kinsella deed in zijn *New Oxford Book of Irish Verse* (1986).

Kavanaghs vader was schoenmaker en had ook een kleine boerderij. Hoewel Patrick al jong een gretig lezer was, is hij maar tot zijn twaalfde naar school gegaan. Hij werkte daarna wat op het land, op de akkers met aardappelen en rapen; hij hielp bij de simpele veeteelt en spreidde bij dat alles zeker geen grote ijver ten toon. Wel maakte de natuur een indruk op hem die aan een religieuze ervaring grensde, en dat is, eerder dan Kavanaghs persoonlijke affectie met het boerenbedrijf, de basis van

een gedicht als ‘To the Man after the Harrow’ geweest. Hij las liever, en het duurde niet lang, of hij begon gedichten te schrijven, waarvoor zijn smaak gevormd was door wat hij op school uit traditionele bloemlezingen had horen reciteren, en door kerkelijke gezangen en gebeden, waarvan de taal en de beelden hem boeiden. Zo werd hij buiten de officiële literatuur om - en dat was toen vooral het werk dat door de Ierse Literaire Renaissance werd voortgebracht - een gedreven dichter. Zijn jongere broer Peter werd zijn sympatiserende criticus.

Patrick Kavanagh

Natuurlijk wilde hij ook gepubliceerd worden en hij stuurde zijn verzen naar dichtershoekjes in allerlei kranten. Afwijzingen deerden hem weinig en soms had hij succes. Maar een werkelijk literair debuut maakte hij pas toen George Russell (alias AE) een gedicht van hem plaatste in The Irish Statesman van 19 oktober 1928. Twee jaar later besloot Patrick het literaire leven in Dublin eens van nabij te gaan bekijken. Vrijwel zonder geld, bedelend als een van de traditionele zwervers langs de wegen van Ierland, trok hij te voet van Inniskeen naar Dublin. Tevergeefs belde hij aan bij de deftige en ijdele dichter-arts Oliver

St. John Gogarty. Meer succes had hij bij George Russell, die hem een stapel boeken uit de wereldliteratuur meegaf. Veel later, in januari 1965, in een radioprogramma van de BBC dat aan AE gewijd was, keek Kavanagh nog met dankbaarheid op dat bezoek terug:

> I went up to see him as a country boy, which probably I was, without knowing it. He received me marvelously, with great kindness, considering that he wasn't altogether very well at the time. He was very good to me, quite friendly. He made tea for me. I admired the fact that he was a good man, and I know that there is a tendency now to make little of him on account of his work, but I think he himself was a great work. I never met Yeats but 1 would say AE was a much holler man.[6.]

Vader kavanagh heeft nog geprobeerd zijn zoon het schoenmakersvak bij te brengen, maar Patrick vond zolen en hakken niet belangrijk genoeg om daarvoor een boek opzij te leggen of een gedicht niet af te maken. Hij is tenslotte uit Inniskeen weggegaan, verbleef een tijd in Londen en vestigde zich in 1939 in Dublin. Toen had hij al een reputatie als schrijver, die aan twee publikaties te danken was: zijn bundel *Ploughman* en zijn autobiografische verhaal *The Green Fool*, dat in 1938 uitkwam. En in Dublin was het voor een beginnend schrijver niet eens ongunstig dat die reputatie meteen al met een schandaal te maken had, want Gogarty had door een aanklacht wegens smaad gedaan gekregen dat The Green Fool verboden werd. Kavanagh vertelt in het boek, dat er, toen hij bij zijn eerste bezoek aan Dublin bij Gogarty aanbelde, een dienstmeisje opendeed, en dat hij toen dacht met de minnares van de dichter te doen te hebben, want: ‘I expected every poet to have a spare wife’. Gogarty, al geplaagd door Joyce die hem in *Ulysses* als Buck Mulligan portretteerde, kon niet inzien dat dit meer zelfspot dan laster was.

Kavanagh deed later ten onrechte erg negatief over *The Green Fool*, dat hij leugenachtig vond. Maar welke autobiografie is waarheidsgetrouw? Kavanagh geeft er een liefdevol beeld in van zijn ouderlijk huis: zijn vader was een kameraad, zijn moeder liet met haar natuurlijke, wat lakonieke wijsheid haar zoon een vrijheid die hij soms geducht misbruikte door te stropen of met jeugdbendes mee te doen. Opvallend is dat de ingrijpende gebeurtenissen van die tijd op de achtergrond blijven: de Eerste Wereldoorlog, de Ierse opstand van 1916, de vrijheidsstrijd tegen de Engelsen en de burgeroorlog tussen voor- en tegenstanders van het verdrag met Engeland. Het komt wel allemaal voor in het verhaal, het grijpt soms ook in het dagelijks bestaan in, maar het beroert de voortgang van het dorpsleven niet werkelijk. Want op de akkers of bij de kruispunten van de wegen wordt de geschiedenis gemaakt die telt voor het leven van alledag. Toch is Kavanagh zich wel bewust van de tegenstelling tussen historie op grote en kleine schaal en van het probleem of de dichter voor het één of het ander moet kiezen. Jaren later, in 1951, maakt hij dit tot thema van zijn gedicht ‘Epic’ waarin hij een ruzie uit 1938 over de markering van land confronteert met de wereldgeschiedenis, misschien ook om achteraf impliciet de keus die hij bij het schrijven van *The Green Fool* al maakte, te sanctioneren:

> I have lived in important places, times
> When great events were decided, who owned
> That half a rood of rock, a no-man's land

Surrounded by our pitchfork-armed claims.
I heard the Duffys shouting ‘Damn your soul’
And old McCabe stripped to the waist, seen
Step the plot defying blue cast-steel -
‘Here is the march along these iron stones’
That was the year of the Munich bother. Which
Was more important? I inclined
To lose my faith in Ballyrush and Gortin
Till Homer's ghost came whispering to my mind
He said: I made the Iliad from such
A local row. Gods make their own importance.

De vrees dat het dichterschap hem zou losscheuren van zijn wortels in Monaghan moet de werkelijke aanleiding tot dit gedicht zijn geweest. In zijn autobiografie vertelt Kavanagh een karakteristieke anekdote. HIj heeft al enige faam als dichter verworven, als op een dag een man bij zijn huis aanklopt om een ballade te bestellen, een boosaardig gedicht waarmee deze bezoeker zijn buurman wil bestoken. Zo wordt de jonge dichter in een eeuwenoude Keltische traditie geplaatst: dat het woord van de dichter zoveel macht heeft dat het een doeltreffend wapen in de strijd met een tegenstander kan zijn. De koningen van het oude Ierland vreesden de scherpe tong van hun dichters niet voor niets.

Maar Kavanagh voert de opdracht niet uit. Hij zit al tussen wal en schip in, tussen zijn geboortegrond en de stad waar het literaire leven hem lokt. Van Inniskeen is hij al vervreemd, maar in Dublin zal hij een buitenstaander blijven. Dit is de tweespalt die met allerlei varianten zijn werk beheerst. De ‘groene dwaas’ is een jongeman die tussen twee werelden niet kiezen kan, die een sterke liefde voor de natuur voelt en daarom graag buiten op het veld is, maar niet om hagen te snoeien of voor de afwatering te zorgen. Op de brug bij Inniskeen staat hij te praten met een paar mannen die gepreoccupeerd zijn door een koe met een zieke speen. Maar Pat heeft het tegen hen over niets minder dan ‘the beauty beyond beauty’. Zelfs zijn broer kan hem niet volgen als hij iets wil duidelijk maken van wat hij in de natuur gezien heeft: ‘I saw upon the little hills and in the eyes of smalt flowers beauty too delicately rare for carnal words.’

Wie zulke onuitsprekelijke zaken wil mededelen, komt onherroepelijk in een isolement. Misschien gebruikt een oudere (en dus wijzer en sceptischer geworden) Kavanagh het verwijt ‘leugenachtig’ om af te rekenen met die jeugdige schoonheidszoeker. De verdienste van het boek is niettemin dat het een dilemma zichtbaar maakte dat ten grondslag aan zijn dichterschap lag.

Uit vele gedichten die in Dublin zijn geschreven, spreekt het terugverlangen naar Monaghan, naar de vredige, probleemloze eenvoud die hij bij vlagen aan het landleven toeschreef. Een strofe uit het gedicht ‘Peace’ uit 1943 beschrijft de idylle en stelt de vraag hoe iemand zo dwaas kan zijn dit op te geven:

Upon a headland by a whiny hedge
A hare sits looking down a leaf-lapped furrow
There's an old plough upside-down on a weedy ridge
And someone is shouldering home a saddle-harrow.
Out of that childhood country what fools climb
To fight with tyrants Love and Life and Time?

Maar ‘Having to Live in the Country’ geeft tegenover deze droom de realiteit:

Back once again in wild, wet Monaghan
Exiled from thought and feeling,
A mean brutality reigns:
It is really a horrible position to be in

In 1942 publiceert Kavanagh ‘The Great Hunger’, een groot gedicht dat hij in korte tijd, als in een roes, geschreven heeft en dat een van de hoogtepunten in zijn werk is. Het wordt in 1947 opgenomen in de nieuwe bundel *A Soul for Sale*. Een jaar later verschijnt de geestige roman *Tarry Flynn*. In 1952 komen dertien afleveringen uit van een periodiek dat de dichter samen met zijn broer Peter onder allerlei schuilnamen volschrijft: Kavanagh's Weekly. Een belangrijke bundel is nog *Come Dance with Kitty Stobling*, die in 1960 wordt gepubliceerd. Daarna stelt hij *Collected Poems* (1964) samen, een keus uit zijn gedichten.

Dublin deed Kavanagh geen goed. Hij werd er opgenomen in een van alcohol doordrenkte literaire bohème. Hij sloot vriendschappen met Brendan Behan, Brian O'Nolan (die publiceerde onder de schuilnamen Flann O'Brien en Myles na Gopaleen) en Anthony Cronin. Met de laatste kon hij waarschijnlijk het beste opschieten.

Kavanagh was een man die ook in zijn persoonlijkheid twee kanten had: charme waardoor hij makkelijk vrienden maakte - en vriendinnen niet minder -, maar ook grofheid die wel eens komisch kon werken in chic gezelschap, maar waarmee hij ook vrienden van zich afstootte.

In *The Green Fool* had Kavanagh al geschreven over ‘the dishonesty in the literary city of Dublin’ en hij hield ook later zijn kritiek niet voor zich. De satire die hij in Inniskeen niet aan een cliënt wilde verkopen, liet hij in Dublin met plezier op zijn collega-schrijvers los.

Met Brendan Behan, die ook geen voorbeeld van een evenwichtige persoonlijkheid was, kwam het tot een conflict, toen er in een Dublins blad een anoniem spottend stuk over Kavanagh verscheen, en deze vervolgens Behan als schrijver daarvan aanklaagde. Dit proces wegens laster verloor hij en dat heeft hem in 1954 de risee van het literaire wereldje in Dublin gemaakt. Het hing ongetwijfeld met zijn wankele positie in die Dublinse bohème samen, dat hij niet afliet Londen en de daar gevestigde literatuur te idealiseren, wat pikant is als men nu de neiging constateert hem tot kampioen van de Ierse identiteit in de Ierse literatuur te maken.

Met zijn gezondheid, ondermijnd door overmatig alcoholgebruik, ging het toen al slecht. In 1955 onderging Kavanagh een ingrijpende operatie: wegens kanker werd een long verwijderd. Hij herstelde, maar toen hij in 1967 longontsteking opliep, werd dat hem fataal. Hij stierf op 30 november van dat jaar, goed zeven maanden nadat hij tenslotte toch nog getrouwd was. Katherine Moloney, die hij al langer kende, was zijn echtgenote geworden.

Een jaar na zijn dood is aan de oever van het Grand Canal in Dublin plechtig een bank ingewijd en gezegend, zo' bank als die waarover Kavanagh in 1955 een gedicht had geschreven: ‘Eines Written on a Seat on the Grand Canal, Dublin, “Erected to the Memory of Mrs. Dermot O'Brien”’:

O commemorate me where there is water,
Canal water preferably, so stilly
Greeny at the heart of the summer. Brother
Commemorate me thus beautifully.
Where by a lock Niagarously roars
The falls for those who sit in the tremendous silence
Of mid-July. No one wilt speak in prose
Who finds his way to these Parnassian islands.
A swan goes by head low with many apologies,
Fantastic light looks through the eyes of bridges -
And look! a barge comes bringing from Athy
And other far-flung towns mythologies.
O commemorate me with no hero-courageous
Tomb - just a canal-bank seat for the passer-by.

Het gedicht is karakteristiek voor de ingekeerde toon die veel van Kavanaghs werk heeft gekregen na de levensgevaarlijke operatie. Het is alsof hij het tot een apotheose wil laten komen van zijn liefde voor de natuur en van de poëtische gevoelens die daaruit voortkomen. Er komt dan ook een zwaan langs, dichterlijke vogel bij uitstek, maar niet zonder een gebaar van verontschuldiging. Ook de slotregels weerspiegelen een tweespalt, met wat mij als een dubbele verwijzing naar Yeats voorkomt: een schip vol ‘mythologies’ (een woord dat aan Yeats herinnert)volgt de dichterlijke zwaan, maar in de laatste twee regels is het gedicht desondanks (de zwaan verontschuldigde zich niet voor niets) met beide voeten op de grond terug. Het gaat hier om herdenkingsregels die ver bij het ‘cast a cold eye’ op het graf van Yeats (de ‘hero-courageous tomb’?) vandaan blijven.

Patricks broer Peter, die inmiddels naar Amerika was verhuisd (hij is daar nu hoogleraar Engels), had in New York The Peter Kavanagh Hand Press opgericht en deze gaf in 1972 *The Complete Poems* uit: alle gepubliceerde gedichten van Kavanagh in chronologische volgorde, alsmede

iets uit het ongepubliceerde werk en de juvenilia. Deze editie verscheen pas in 1984 in Ierland. Een zeer betrouwbare uitgave is het niet, want Peter Kavanagh schijnt de teksten van zijn broer na diens dood niet altijd ongemoeid te hebben gelaten. Daarom bestaat er ook onzekerheid over de authenticiteit van Kavanaghs postuum verschenen roman *By Night Unstarred* (1977).

Een van de satirische gedichten van Kavanagh is ‘The Paddiad. Or the devil as a Patron of Irish Letters’. In een

> Paddy of the Celtic Mist,
> Paddy Connemara West,
> Chestertonian Paddy Frog
> Croacking nightly in the bog.

Allen kijken bewonderend op naar een figuur die het middelpunt van hun samenkomst is:

> The devil Mediocrity
> ...
> He has written many Catholic novels,
> None of which mentions devils:
> Daring men, beautiful women,
> Nothing about muck or midden,
> Wholesome atmosphere - Why must
> So-called artists deal with lust?

Peter Kavanagh identificeert in een noot in *The Complete Poems* deze belichaming van het middelmatige fatsoen als de romanschrijver Maurice Walsh (1880-1964). De film naar diens verhaal *The Quiet Man* werd wereldberoemd en liet het romantische kitsch-Ierland zien waar nog op grote schaal mee gedweept wordt. ‘The Paddiad’ is een uitval naar de vervalsing van het beeld van Ierland in de wat lagere regionen van de literatuur. Maar Kavanaghs afkeer van wat hij schamper ‘the Irish thing’ noemde, richt zich ook tegen de schrijvers van de Ierse Literaire Renaissance, de beweging die omstreeks de eeuwwisseling op haar hoogtepunt was en waarin Yeats, Synge en Lady Gregory de hoofdpersonen waren. In Europa en Amerika had deze literaire revival een grote faam verworven.

Het dertiende en laatste nummer van Kavanagh's Weekly, dat op 5 juli 1952 verscheen, bestaat geheel uit een polemisch essay van de dichter: ‘The Story of an Editor Who Was Corrupted by Love’. Het is een felle aanval op de onwaarachtigheid en middelmatighied van de Ierse cultuur, op - ondanks een schijn van katholieke vroomheid een materialistisch gebrek aan moraal dat Kavanagh verwerpelijker noemt dan het openlijke materialisme van de Sovjet-Unie. In het toenmalige Ierland zonder twijfel een provocerende opmerking! Hoewel hij een groot deel van Yeats' werk onoprecht noemt, prijst Kavanagh toch diens gevoel voor moraal. Maar over de Literaire Renaissance als geheel, met Yeats aan het hoofd, kan hij slechts zeggen dat het een uitbarsting van middelmatigheid was. In een eerder nummer (7 juni 1952) was hij al uitgevallen tegen Synge, wiens werk hij als ‘dreadful humbug Protestantism’ van de tafel had geveegd en die hij verweet in zijn poëtische drama's een vervalst portret van Ierse mensen te hebben getekend.

Kavanagh schrijft gloedvolle polemieken, waarvan de toon wel doet denken aan bepaalde passages uit Van Deyssels aanvallen op de literatuur van voorgaande generaties. Meeslepend, maar niet geschikt om als het laatste woord over de besproken personages en zaken te gelden. Waar Kavanagh schermt met begrippen als ‘onoprecht’ en dergelijke, is enige reserve geboden, zoals bleek ook wanneer hij ze op eigen werk betrekt. Zo'n woord heeft hij bij hem meer van een metafoor dan van een waardevaste uitspraak. Zijn oordeel over de Ierse literatuur heeft de emotionele heftigheid die uit een haat-liefde-verhouding voortkomt. Als men weet hoe hij kon dwepen met Londen, hoe hij zich kon beroemen op vriendschappen met Engelse literaire grootheden als Betjeman en Connolly, dan mag zijn uitval dat de Ierse Literaire Renaissance een ‘English-bred lie’ was wel wat gerelativeerd worden. Een onbevooroordeelde biograaf moet maar eens uitmaken in welke mate Kavanagh gedreven werd door zorg voor het Ierse karakter van de literatuur waaraan hij deelnam, of door wisselende persoonlijke emoties, zo niet rancune. Vanzelfsprekend waren zijn aanvallen op de literaire kitsch, op ‘the Irish thing’, terecht.

Wat hij over Synge zei, kwam, denk ik, meer voort uit irritatie dan uit kritisch inzicht, want het is simplificerende onzin om diens werk als ‘protestantse humbug’ af te doen, als een uit die religieuze hoek afkomstige vervalsing van werkelijkheid. Synge irriteerde hem, omdat hij in hem de Anglo-Ierse buitenstaander zag die een poëtisch beeld gaf van vreugden en tragiek uit een bestaan waaraan hij zelf geen deel had; een buitenstaander bovendien met een reputatie in Ierland. Misschien is de diepste oorzaak van die irritatie dat Kavanagh wist zelf een buitenstaander te zijn ten opzichte van een milieu waar hij zelf wel uit voortkwam. En Kavanagh heeft zich waarschijnlijk niet gerealiseerd dat Synge zich als negentiende-eeuwse Romanticus aangetrokken voelde tot een geïsoleerde bevolking als die op de Aran Eilanden (en hoe graag had Synge er niet ‘bijgehoord’!), die nog leefde in een eeuwenoude traditie, een sociaal milieu dat niet verwisselbaar was met dat waarin Kavanagh opgroeide.

Uit ervaring wist hij dat er over de werkelijkheid van het leven van de Ierse boeren zoals hij dat kende, weinig poëtisch te vertellen viel en als hij dat ergens heeft duidelijk gemaakt, dan is het in *The Great Hunger*.

The Great Hunger bestaat uit veertien delen van ongelijke lengte, sommige in vrije, sommige in gebonden vorm. Het is een epos van de frustratie. De titel is beladen door de verwijzing naar een pijnlijke episode uit de Ierse geschiedenis, de Grote Hongersnood uit het midden van de vorige eeuw, die het gevolg was van mislukkende aardappel-

oogsten. Die hongersnood is niet het thema van het gedicht, want Kavanagh plaatst zijn trieste held Patrick Maguire in zijn eigen tijd.

Het menselijk bestaan is in *The Great Hunger* onvoorwaardelijk aan de aarde gebonden. De beginregel stelt dat onontkoombaar: ‘Clay is the word and day is the flesh.’ Noch het woord dat de geest vertegenwoordigt, noch het lichaam kunnen zich hieruit bevrijden.

In het begin van het gedicht zien we Maguire, gebogen over het land, bezig met de aardappeloogst, wat realistisch en symbolisch is. In de veertien delen wordt in vogelvlucht zijn levensloop beschreven en die is, wat zijn boerenwerk betreft en zijn plaats in het dorpsleven, succesvol. Zijn moeder prijst hem als een man die de akker tot zijn bruid maakte; maar het was beter voor hem geweest als hij dat niet had gedaan. In zijn jonge jaren is hij te beschroomd om meisjes aan te spreken en later neemt hij niet meer de moeite om zijn moeder te trotseren en een vrouw te zoeken. Zijn driften bevredigt hij door zich af te trekken boven het dovend haardvuur, symbolisch voor de onvruchtbaarheid van zijn bestaan. Zijn liefdesdaad is het ploegen waarmee hij de aarde ontmaagt en zo blijft het, ook als de tirannieke moeder dood is. Maguire berust in zijn bestaan en de dichter vraagt zich zonder ironie af of dit geen heilige is, want:

> He saw the sunlight and begrudged no man
> His share of what the miserly soil and soul
> Gives in a season to a ploughman.
> And he cried for his own loss one late night on the
> pillow
> And yet thanked God who had arranged these things.

Maguire mag maatschappelijk geslaagd zijn - hij krijgt zelfs een erebaantje in de kerk -, doordat zijn honger naar seksuele bevrediging niet echt gestild kan worden is zijn bestaan in een vitaal aspect verminkt. Dat is de prijs die de aarde van hem vraagt, daarin gestimuleerd, kan men denken, door een preutse katholieke kerk. Maar hij zou geen andere situatie aandurven en daarom is hij dankbaar voor zijn ongeluk. Kavanagh geeft in het gedicht niemand daarvan de schuld. Het is de tragiek van de binding aan de aarde, die in de Grote Hongersnood voor duizenden noodlottig werd en die hier het persoonlijk bestaan van een man als Maguire frustreert. Het noodlot is er in de eerste regel van *The Great Hunger* en het handhaaft zich tot in de slotregels van het gedicht:

> He stands in the doorway of his house
> A ragged sculpture of the wind,
> October creaks the rotted mattress,
> The bedposts fall. No hope. No lust.
> The hungry friend
> Screams the apocalypse of day
> In every corner of this land.

Dit treurige epos maakt het begrijpelijk dat Kavanagh zo heftig uit kon vallen tegen de middelmatigheid van fatsoensrakkers (de duivel in ‘The Paddiad’), die van geen driften wilden weten; of van kitsch-romantici, die het landleven als een droom in de Keltische schemering zagen.

Ook *The Green Fool* vertelt over de schroom tegenover meisjes en daarom kan men aannemen dat Kavanagh in Patrick Maguire iets van zijn eigen problemen heeft geprojecteerd. In *Ploughman* staat het gedicht 'Inniskeen Road: July Evening', dat niet zonder zelfspot de situatie weergeeft van een jongeman die buitengesloten is. Terwijl bij Billy Brennan feest gevierd wordt, heeft hij op de weg het rijk alleen, maar zo'n koningschap over een lege wereld verwenst hij in de laatste woorden:

The bicycles go by in twos en threes -
There's a dance in Billy Brennan's barn to-night,
And there's the half-talk code of mysteries
And the wink-and-elbow language of delight.
Half-past eight and there is not a spot
Upon a mile of road, no shadow thrown
That might turn out a man or woman, not
A footfall tapping secrecies of stone.

I have what every poet hates in spite
Of all the solemn talk of contemplation.
Oh, Alexander Selkirk knew the plight
Of being king and government and nation.
A road, a mile of kingdom, I am king
Of banks and stone and every blooming thing.

In Dublin kreeg Kavanagh wel succes bij de vrouwen, maar hij schreef ook eens een variant op een bekend volksliedje met de beginregel: 'O, cruel are the women of Dublin's fair city'; en hij bleef lang ongetrouwd. In zijn autobiografie had hij al gezegd: 'this was Ireland, where every man's a gossoon till the day of his marriage at fifty-five or sixty.' Die al te lang gerekte knapentijd ('gossoon' komtvan 'garçon') is een persoonlijk probleem van de dichter geweest, maar het was ook een sociaal probleem onder de Ierse boerenbevolking, waarvan misschien ook wel psychische remmingen, te wijten aan de kuisheidsmanie van vele priesters, de oorzaak zijn, maar in hoofdzaak toch economische factoren. De geschiedenis van Patrick Maguire in *The Great Hunger* is de tragische toespitsing hiervan.

Later heeft Kavanagh afstand genomen van het gedicht, waar in het preutse Ierland wegens het masturbatie-motief het nodige rumoer om was ontstaan en waar hij bovendien, omdat men dichter en hoofdpersoon met elkaar identificeerde, spot om moest incasseren. Maar dat was voor hem de reden niet. Hij vond het gedicht naderhand te tragisch en hij heeft vervolgens het thema van de seksuele frustratie op een satirischer wijze nog eens verwerkt in de roman *Tarry Flynn*, die wel iets wegheeft van een kruising tussen *The Green Fool* en *The Great Hunger* Het autobiografische is wat naar de achtergrond gedrongen. Het ver-

Patrick Kavanagh

haal speelt zich niet in Kavanaghs geboortestreek in Monaghan af, maar in het naburige graafschap Cavan (een Kavanagh is letterlijk iemand uit Cavan). Tarry heeft veel overeenkomst met de hoofdpersoon van *The Green Fool*: ook hij is een dichterlijke schoonheidszoeker, die de God van de poëzie belangrijker vindt dan de Christus van de kerk. Hij heeft geen hekel aan het boerenleven, hij stelt er zelfs een eer in dat hij puike aardappelen verbouwt, maar in het veld geniet hij toch het liefst van de natuur en achter de ploeg leest hij *Madame Bovary* of bedenkt hij gedichten. Hij is een buitenbeentje in de dorpsgemeenschap en als er een heftig grensconflict komt over weidegronden (zoiets als in het gedicht 'Epic'), keert dat zich tegen hem. Maar er is iets tegenstrijdigs in Tarry. Zijn ietwat heidense, zorgeloze levenshouding rijmt niet met de pijnlijke angst voor het meisje op wie hij verliefd wordt en dat allerminst afkerig van hem is. Dit drijft hem in een richting die aan de tragiek van Maguire doet denken.

Kavanagh heeft er in deze geestige roman voor gekozen dit conflict op te lossen en Tarry Flynn ontkomt aan 'the apocalypse of clay'. Al op de eerste bladzijde is er sprake van een oom die het zwarte schaap van de familie is, die niet deugt omdat hij zonder geld of zorgen leeft. Deze oom nadert als een dief in de nacht het dorp waar Tarry en zijn moeder wonen en als hij tenslotte aangekomen is, brengt hij Tarry ertoe alle maatschappelijke verplichtingen van zich af te schudden en met hem mee de wereld in te trekken. De poëzie wint het, net als in *The Green Fool*, en het verhaal besluit met een gedicht van Tarry waarin hij half triomfantelijk, half melancholiek, afscheid neemt van zijn geboortestreek.

Maar - al vond Kavanagh dit boek oprechter dan *The Green Fool* - eigenlijk is die afloop te mooi om waar te zijn, want hij wordt bewerkstelligd door iemand die echt los van de realiteit staat en daardoor trekken van een sprookjesfiguur krijgt. De disharmonie tussen verlangen en werkelijkheid kon in het realisme van *The Great Hunger* niet worden opgelost en voor Kavanagh zelf is de tweespalt ook blijven bestaan.

Een tweespalt die met de vorige niet identiek is, maar er wel mee verwant, die tussen geest en lichaam, is een thema in het gedicht 'Lough Derg'.

Lough Derg is een meer in Donegal, in dat deel van Noord-Ierland dat bij de Republiek hoort. In dat meer ligt een eiland dat een befaamd pelgrimsoord is, St. Patricks Vagevuur. Men gaat naar Lough Derg om daar drie dagen en nachten boete te doen of iets af te smeken en de pelgrims moeten er vasten en bidden en krijgen weinig slaap. Wie de zware opgave volbrengt, moet er wel gelouterd vandaan komen.

Er is in de Ierse literatuur meer dan eens over Lough Derg geschreven en het pelgrimsoord inspireerde enkele jaren geleden Seamus Heaney nog tot de gedichtencyclus 'Station Island' in de bundel van die naam. Kavanagh is er in 1942 heengegaan en heeft er misschien meer geobserveerd dan gebeden. Hij schreef er een lang gedicht over, dat hij ongepubliceerd liet. Volgens zijn broer schrok hij ervoor terug gewijde grond te betreden. Peter Kavanagh heeft 'Lough Derg' opgenomen in *The Complete Poems*.

De kwellende tegenstelling tussen lichaam en geest wordt in twee regels samengevat:

> 'I renounce the World,' a young woman cried

Her breasts stood high in the pagan sun.

Hier is het de dichter die een waarneming doet die ingaat tegen de vrome ascese van het eiland. Verderop in het gedicht introduceert hij een man die met zijn begeerte die ascese doorkruist, waarbij tevens het contrast tussen de afzondering in Lough Derg en de wereldgeschiedenis wordt gesignaleerd:

And red-haired Robert Fitzsimons
Saw Aggie Meegan, and quietly
An Angel was turning over the pages of Mankind's
history.
He must have her, she was waiting.

Die begeerte is iets natuurlijks, maar Robert buigt voor de dwang van de gewijde plaats en terwijl 'She only knew that she could not hold his hand', steekt hij een onwaarachtig verhaal over deugdzaamheid af. Of die twee elkaar zullen krijgen, laat het gedicht in het midden, maar over hun eerste contact hangt al de schaduw van misverstand. Aan de natuur, waar de tweespalt verzoend kan worden, nemen ze niet deel:

They watched the lake waves clapping cold hands together
And saw the morning breaking as it breaks
Over a field where a man is watching a calving cow.

Dit lijkt een beeld van hoop, maar aan het eind van die dag is de hoop vervlogen:

It was six o'clock in the evening
Robert sat looking over the lake
Seeing the green islands that were his morning hope
And his evening despair.

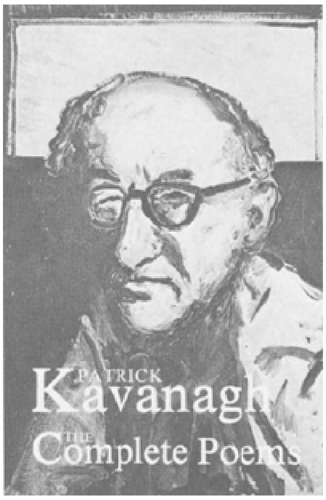
Lough Derg loste de tweespalt niet op, voor deze Robert niet en voor de dichter zelf niet. De mystieke band tussen het goddelijke en het boerenbedrijf uit het vroege gedicht 'To the Man After the Harrow' is noodlottig geworden. Aarde en geloof spannen samen tegen het leven, zoals *The Great Hunger* en 'Lough Derg' laten zien.

Ierse critici en dichters geven Kavanagh een belangrijke plaats in de ontwikkeling van de Ierse poëzie van de laatste vijftig jaar. In een essay uit de bundel *Preoccupations*[7.] zegt Heaney dat Kavanagh in werken als *The Great Hunger* en *Tarry Flynn* niet zozeer het geweten als wel het zelfbewustzijn van zijn landgenoten vorm heeft gegeven, door

hun bestaan van de subcultuur naar het niveau van de cultuur te brengen, mede door de onafhankelijkheid van zijn persoonlijkheid. Dat is waar, al moet erbij gezegd worden dat Kavanagh - met name in zijn bijdragen in Kavanagh's Weekly - ook een morele invloed wilde hebben door zijn strijd tegen onwaarachtigheid en middelmatigheid. Dat hij de uitgave van het blad staakte omdat er geen antwoord op kwam, dat hij een roepende in de woestijn bleek te zijn, doet aan die intentie niets af.

Een basis van Kavanaghs werk is inderdaad het pijnlijk ervaren van tegenstellingen: tussen stad en boerenland, tussen Engeland en Ierland. Pijnlijk ervaren, dat wil zeggen die sociale of historische tegenstellingen ervaren als een persoonlijk probleem. Ook al geven gedichten als ‘Epic’ en de ‘Lines Written on a Seat’ vorm aan de keus voor de autenticiteit van de eigen achtergrond, de tegenstelling blijft voelbaar. De ‘Lines’ wijzen immers vooruit naar een moment dat na het leven ligt.

Wat Yeats wilde laten bezingen door de dichters die na hem kwamen, is een Ierland dat een kunstmatige sythese is van verschillende culturele tradities, die hij samenvat als boeren, landadel, monniken en bierdrinkers. Ook een wat gemakkelijke simplificatie, deze testamentaire opdracht, maar ze symboliseert Yeats' ideaal van ‘unity of being’. Het is een visie van bovenaf, terwijl Kavanagh op de grond staat, zich buigt over de aardappelakkers, en van die grondslag van zijn werk niet los kan komen, al wil hij dat wel. Want is dat niet het kernthema van *The Great Hunger*? Proberen we een derde grote dichter uit de twintigste-eeuwse Ierse literatuur, Seamus Heaney, ten opzichte van deze tegenstelling een plaats te geven[8.], dan lijkt hij met de beide anderen verbindingen te hebben. Net als die van Kavanagh wortelt zijn poëzie in de aarde, in akkers en veenland. Met Yeats deelt hij een historisch en mythisch besef, dat hij echter niet zoals Yeats deed aan een literaire (en daardoor voornamelijk Engelse) traditie ontleende, maar dat hij als het ware uit de bodem opgraaft.



Dat Ierse dichters van nu aan Kavanagh een belangrijke plaats geven, is begrijpelijk, omdat wat hij aan tweespalt en dilemma voelbaar maakt, ook geldt voor het Ierland van nu. Dat Yeats met zijn Anglo-Ierse, protestantse achtergrond, betekenis heeft gehad voor de ontwikkeling van de Ierse poëzie, is een historisch gegeven, evenals het feit dat de betekenis van Kavanagh uit een heel andere achtergrond komt en dat daaraan nu een groter belang wordt gehecht. Ook daarin wordt een Ierse tweespalt

zichtbaar. De poëzie van Kavanagh heeft meer betekenis dan alleen die van een nieuw voorbeeld te zijn voor de Ierse dichters, hoe belangrijk dat laatste ook is. De influistering van Homerus in 'Epic' is niet aan hem voorbijgegaan. Als we zijn persoonlijke probleem aldus samenvatten: hij had niet uit Monaghan weg moeten gaan en hij had er niet kunnen blijven, dan is de kracht van zijn poëzie, dat we kunnen zien dat dit dilemma verder strekt dan Inniskeen en Dublin.

Literatuur:

Werk van Patrick Kavanagh:
Collected Poems, Martin Brian & O'Keeffe, London 1972 (oorspr. 1964).
The Complete Poems, collected, arranged and edited by Peter Kavanagh, The Peter Kavanagh Hand Press, New York/The Goldsmith Press, Newbridge, Co. Kildare 1984 (oorspr. 1972).
The Green Fool, Penguin Books, Harmondsworth 1984 (oorspr. 1938).
Tarn Flynn, Penguin Books, Harmondsworth 1983 (oorspr. 1948).
Kavanagh's Weekly. A Journal of Literature and Polities, facsimile edition, The Goldsmith Press, The Curragh, Co. Kildare 1981 (oorspr. 1952).

Eindnoten:

1. *Irish Poetry After Yeats*. Seven poets, edited by Maurice Harmon, Wolfhound Press, Dublin 1979.
2. Michael O'Louglin: *After Kavanagh*. Patrick Kavanagh and the discourse of Irish poetry, Raven Arts Press, Dublin 1985.
3. Denis Donaghue: 'We Irish', in: *We Irish. Essays on Irish Literature and Society*, New York 1986, p. 3-81.
4. Zie het art. 'Yeats, de maker', BZZLLETIN 132, jan. 1986, p. 47-55.
5. Peter Kavanagh: *Sacred Keeper*, Dublin 1980. Beknopte biografische informatie ook in: Herbert A. Kenny: *Literary Dublin. A History*, New York/Dublin 1974; Anthony Cronin: *Dead as Doornails. A Chronicle of Life*, Oxford 1986 (oospr. 1976) (hieraan zijn enkele uitspraken van Kavanagh over zijn eigen werk ontleend); Martin Koomen: *Het literaire Dublin*, Amsterdam 1984, p. 79-86.
6. *Irish Literary Portraits*. W.B. Yeats, James Joyce, George Moore, George Bernard Shaw, Oliver St. John Gogarty, F.R. Higgins, AE; W.R. Rodgers's broadcast conversations with those who knew them, B.B.C., London 1972.
7. Seamus Heaney: 'From Monaghan to the Grand Canal: The Poetry of Patrick Kavanagh', in: *Preoccupations. Selected Prose 1968-1978*, London/Boston 1980, p. 115-130.
8. Zie het art. 'Graven met de pen. De Ierse dichter Seamus Heaney', BZZLLETIN 112, jan. 1984, p. 51-57.

James Brockway
De littekens die niet willen helen
Het werk van Paul Bailey

Gabriel's Lament is de zesde - en verreweg de langste - ro man van Paul Bailey, die verscheen na een stilte van zes jaar, die slechts werd onderbroken door een biografisch boek, *An English Madam - the life and work of Cynthia Payne*, over de keurigste bordeelhoudster van Londen.

De verschijningsdata en omvang van zijn romans zijn niet zonder betekenis. Zij wijzen op een intelligent en voorzichtig gekoesterd talent, waarvan de produkten zowel in literair als psychologisch opzicht keurig afgewerkte romans zijn, waarin alles in elkaar past, zonder echter de indruk achter te laten dat de roman volgens een precies uitgewerkt plan is geschreven. Nee, de romans komen zeer natuurlijk ove,r vooral door de dialoog die in Baileys boeken van belang is als verhalend element, maar ook bij het portretteren van de personages.

Wat *Gabriel's Lament* betreft, zou men zelfs kunnen zeggen, dat deze nogal lange roman bijna geheel uit een steeds weer hervatte dialoog tussen vader en zoon bestaat, met andere scènes en figuren slechts als voegmiddel; ook, dat het grootscheepse portret *à la Dickens* van de vader van Gabriel - Oswald Harvey - nagenoeg uitsluitend is opgebouwd uit woorden van dubieuze waarheid, die uit de maar weinig dichtgehouden mond van deze eigenzinnige weetal vloeien. Dit is een overdrijving - maar hierdoor wordt wel de indruk aangegeven die bij de lezer achterblijft nadat hij Baileys roman heeft gelezen. Het portret van de vader lijkt me zelfs de *raison d'être* van het boek - een portret dat tegelijkertijd een afrekening is. Een afrekening met het verleden, zoals zoveel in Baileys somber-humoristische maar eigenlijk tragische oeuvre.

Deze kenmerken - intelligentie, een coherente structuur, een buitengewone gave om levende dialoog te schrijven (Bailey is als toneelspeler begonnen) zijn echter niet alles wat deze auteur heeft te bieden en ook niet voldoende, om te verklaren, waarom aan hem de Somerset Maughamprijs en een Arts Councilbeurs voor zijn eerste roman *At the Jerusalem* werden toegekend, en waarom hij ook zowel de E.M. Forster Award als de George Orwell Award (beide, zoals ook die van Maugham, klinkende namen) heeft ontvangen en thans een hoog gewaardeerd recensent is. Naast zijn technische bekwaamheid heeft Bailey direct al blijk gegeven van veel inzicht in de menselijke psyche, waarmee hij diep doordringt tot de bronnen van de menselijke emoties en in het bijzonder van psychisch lijden, van geestelijke pijn, vooral die wordt veroorzaakt door intermenselijke relaties. Reeds over zijn eerste roman werd door de criticus Irving Wardle geschreven: ‘It extends human sympathy beyond the point where it normally stops.’ In die roman beschreef Bailey met een verbluffend begrip de geest en gedachtenwereld van een intelligente oude dame, die met een aantal eenvoudige ouwe vrouwtjes in een bejaardentehuis is gestopt, waar zij, omdat zij weigert zich aan de heersende sfeer van jolig infantilisme aan te passen, voor gek wordt verklaard.

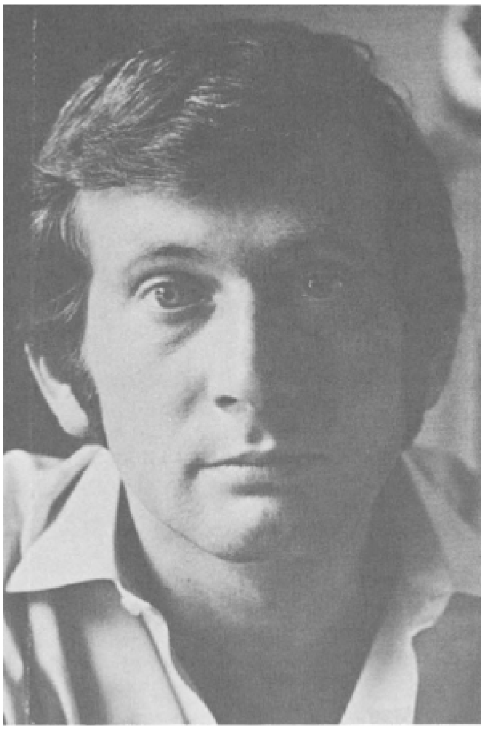
In *Trespasses* volgt hij het pijnlijke regeneratieproces van een jonge weduwnaar, wiens jonge vrouw (hij is ‘anders’) door zijn onverschilligheid tot zelfmoord is gedreven.

In *A Distant Likeness* geeft hij een uit ontelbare kleine stukjes bestaand portret van een detective die langzaam tot de ontdekking komt, dat hij dezelfde trekken toont als de misdadiger die hij achtervolgt.

In *Old Soldiers* wordt de lezer geconfronteerd met het gevoelsleven van twee oude veteranen uit de Eerste Wereldoorlog. Het zijn twee mannen van zeer verschillende aardde ene keurig en teruggetrokken, de andere een verstoorde schelm, die verschillende vermommingen heeft - maar die gemeen hebben, dat ze de psychische wonden nog dragen, die ze in de loopgraven hebben opgelopen. Tussen dit tweetal uiteenlopende types groeit een eigenaardige vriendschap totdat de dood alles, ook hun lijden, oplost. Wat, naast het technische vernuft waarmee alles wordt overgebracht in deze vier korte boeken, verbluft is het gevoel en kennis van zaken betreffende de intiemste problemen van verschillende soorten mensen die Bailey toont en die men nauwelijks bij zo'n betrekkelijk jonge auteur voor mogelijk zou houden. Deze mensen kunnen oude vrouwen, oude soldaten, een detective, een landloper, een jonge weduwnaar, een oude weduwnaar, een deserteur, een vijfderangs toneelspeler zijn.

Vooral in deze vier romans (de andere twee, waaronder de nieuwste zijn anders van karakter, picaresker en autobiografischer) kan Bailey door zijn techniek het de lezer soms vrij moeilijk maken, daar aanwijzingen, beschrijvingen, verklaringen zijn weggelaten, zodat de lezer zich zonder wegwijzers in het brein van een ander bevindt en zelf de weg moet vinden. Reeds in *At the Jerusalem*, een relaas dat betrekkelijk eenvoudig is vergeleken met de daarop volgende romans, voert hij de lezer in de gedachtenwereld van zijn hoofdfiguur Faith Gadny door op te schrijven wat in haar hoofd aan de gang is. Hierdoor worden dialoog met onuitgesproken gedachten en beelden en stemmen uit het verleden door elkaar gemengd. Dat is niet alles: ook gedachten en stemmen van anderen zowel uit het heden als uit het verleden komen in haar hoofd voor. Een systeem van leestekens geeft aan wat bedoeld wordt, maar

hoe consequent dit ook mag zijn doorgevoerd, het is niet altijd gemakkelijk uit deze personages te komen. Er moet worden toegegeven dat het beeld dat Bailey op deze manier schept met de werkelijkheid betreffende de activiteiten van het menselijk brein overeenkomt, zodat zijn prestatie merkwaardig mag worden genoemd. Bovendien zorgen de menselijkheid van het gegeven en de fijngevoeligheid waarmee het wordt overgebracht ervoor, dat de lezer het relaas gespannen volgt.



Paul Bailey

In *Trespasses* - een diep tragisch boek - past Bailey een mozaïektechniek toe, waardoor een stel soms heel korte passages - elk met een titel - hoe langer hoe beter een begrijpelijk patroon vormt. Passages die over de jongensjaren van de hoofdfiguur Ralph Hicks gaan krijgen de titel ‘Boy’, passages over zijn overleden jonge vrouw ‘Her’, passages over hen beiden ‘Us’, terwijl nog andere zijn ingeleid met ‘Before’, ‘After’, ‘Warm’, ‘Cold’, totdat een passage van maar twee en een halve regel lang helemaal aan het eind staat, die als titel ‘Man’ heeft. De onvolwassene, die zijn jonge vrouw tot zelfmoord had gedreven, heeft eindelijk ‘alles op een rijtje gezet’ en nu kan de lezer het patroon van zijn leven uit al de stukken die het mozaïek vormen, zien en begrijpen. Op de allerlaatste bladzijde maakt de ik-figuur een wandeling in het gezelschap van zijn psycholoog. Zij lopen door de tuin van de inrichting waar hij is verpleegd en wij lezen het volgende:

> We entered another building.
> ‘Look in there,’ he said. I stood beside him in the doorway. I saw a girl with wires attached to her head. ‘Shock treatment.’
> He invited me to look again and again. Blank faces. Dead eyes and open mouths. A man of seventy skipping, a woman with a dummy between her lips. A long ward of idiots laughing and dribbling.
> My fellow ruins. My fellows.

I walked back to this room alone. 1 wept.

Deze passage laat zien, hoe Bailey een intens tragische situatie met heel korte, bijna los van elkaar staande zinnen en met uiterst eenvoudige taal en zinsbouw, impressionistisch schildert, waardoor de lezer alles met veel grotere intensiteit beleeft.

In *A Distant Likeness*, en alweer in de latere roman *Old Soldiers*, is de mozaïektechniek nog verder gevoerd en de impressies - beelden, vlaagjes conversatie - zijn hier nog korter en cryptischer, vooral in *A Distant Likeness*.

In de nieuwe roman, waarvan de roman *Peter Smart's Confessions* uit 1977 in zekere zin een voorloper was, zijn dezelfde facetten weer te vinden - in het bijzonder een uitgebreid en zeer doeltreffend hanteren van dialoog. Hier echter is het bereik veel groter. Er is expansie, ook in de zin van meer speelruimte maken voor Bailey's humor, die van het begin af wel aanwezig was, maar in de andere romans minder uitbundig. Zijn humor kán uitbundig worden en is meer dan eens van Rabelaisiaanse aard. Al heeft hij zich veel op geestestoestanden geconcentreerd, Bailey heeft nooit geschroomd over de natuurlijke functies van het lichaam te schrijven, en ook plaats in zijn romans te bieden voor pittoreske vulgariteit - de vulgariteit van gewone, niet al te correcte of nette mensen.

Wat in *Gabriel's Lament* hetzelfde is gebleven, is de basis waarop alles rust, of de bron waaruit alles vloeit, en die is de vader-moeder-zoon-relatie, de kinderjaren van zijn hoofdfiguren, waaruit zoveel van wat hen later overkomt, te verklaren is.

In *Gabriel's Lament* worden de problemen van de hoofdfiguur, de zoon, nu echter als het ware in de schaduw gesteld door de bijna geobsedeerde wijze waarop Bailey zich heeft toegespitst, een groot portret van de onmogelijke vader, Oswald Harvey, te schilderen. Het is alsof de auteur zijn veelbewonderde meester, Charles Dickens, heeft willen evenaren, of zelfs overtreffen.

Gabriels klaaglied spruit voort uit het verdwijnen, toen hij nog een jongen was, van zijn geliefde moeder. Over dit verdwijnen liegt de driemaal getrouwde vader tegen zijn zoon, de jongen in de waan latend, dat de moeder iedere dag kan terugkomen. Zo pathologisch wordt het gemis, dat Gabriel als jongeman zich in zijn kamer terugtrekt en daar zijn moeders japon aantrekt.

Stupide, zelfgenoegzaam (vooral nadat hij een fortuin heeft geërfd en het huis ‘Blenheim’ betrekt), dwarskoppig, met een hoofd vol idiote ideeën over het leven, die hij al-

door probeert door middel van een reeks ‘leerstukken’ ook in het hoofd van zijn gedweeë zoon te stampen, domineert Oswald Harvey de nieuwe roman zozeer, dat wat zijn zoon in het leven overkomt nooit de volle belangstelling van de lezer krijgt.

Zelfs als Gabriel een boek schrijft - een prestatie waarop de vader slechts spottend reageert - en later naar Amerika vertrekt, waar men episoden uit zijn boek wil verfilmen - heeft men de neiging dit alles als maar bijzaak te zien. En dit blijft zo, zelfs als Bailey in de latere passages van de roman op een briljante manier portretten van enkele Amerikaanse academici schetst, wat hij ook weer grotendeels door de dialoog bewerkstelligt.

Ook de onthullingen aan het eind, als Gabriel na de dood van zijn vader de waarheid over zijn moeder en haar verdwijnen verneemt, maken te weinig indruk op de lezer. Die had al lang zoiets verwacht en de pijn die Gabriel voelt, voelt hij niet. Na driehonderd pagina's hoofdzakelijk aan de vader gewijd, kan de lezer dit niet meer opbrengen.

De nieuwe roman begint zo:

> I came to grief late in life - when I was forty, in Minnesota. The distress I almost failed to bear during the long nights of that hot summer was my legacy, I suppose. There are times, even now, I consider it my rightful inheritance.
> ‘I'm leaving you something,’ my father announced, from what I hoped would be his death-bed.

Die woorden ‘grief’, ‘distress’, ‘legacy’, ‘inheritance’, helemaal aan het begin van de roman laten terstond zien, dat de auteur ook hier bezig zal zijn in wat ik naar ik meen terecht de ‘Bailey-traditie’ mag noemen. Een paar regels voor het eind van zijn eerste roman, vraagt de hoofdfiguur Faith Gadny aan haar stiefzoon: ‘Have you forgiven your father?’ en dertien jaar later begint het verhaal van *Old Soldiers* met de woorden: ‘Too sick with grief for tears, Victor Harker arrived in London smiling.’ In de eerste regels van *A Distant Likeness* leest men dit: ‘There was no wife in his bed, no Pamela, no warmth. That sheet, tangled now, might have been his shroud: he had dreamed of dying. No mourners followed the cart along the road.’ Op de eerste pagina van *Trespasses* wordt men met dit geconfronteerd:

> She had been dead some weeks. Mrs Dinsdale complained - the state of her bathroom due to all that blood. People who disposed of themselves, she told me, were as inconsiderate as they were wicked. If wicked was putting it too strong, perhaps unnatural was nearer the mark. My wife had gone against nature.

En toch zijn de romans van Bailey nooit akelig. De wijze waarop hij als romanschrijver de verdrietigste situaties in het leven in het oog durft te kijken heeft integendeel een positieve uitwerking.

Die woorden over Victor Harker, de oude veteraan in *Old Soldiers*: ‘Too sick with grief for tears, Victor Harker arrived in London smiling’, zou men ook op de jonge Gabriel kunnen betrekken. Want, een verdwenen moeder en een onuitstaanbare, liefdeloze vader (die in bijna alles een bespottelijke bedrieger blijkt te zijn) ten spijt,

Gabriel probeert - door voor anderen steeds vriendelijk te zijn - toch iets van zijn ‘inheritance’ te maken, al draagt hij, zoals al Bailey's hoofdfiguren en daarbij ook verschillende bijfiguren, ‘littekens die niet willen helen’.

Om het beeld van dit romanoeuvre verder wat uitte diepen en ook om geen al te sombere induk achter te laten, nog een paar woorden over een van de interessantste bijfiguren in de nieuwe roman.

Naast de figuur van de vader is er die van de intelligente tante van Gabriel, Kathleen Di Salvo, die met een Italiaan trouwde en die naast vegetariër ook een volgeling van de Zweedse christelijke filosoof Emanuel Swedenborg is. Als gevolg hiervan wordt deze gevoelige vrouw natuurlijk door de vader als ‘gek’ gezien. Hij noemt haar steeds ‘Swedie’, wat ook ‘koolraap’ betekenen kan.

Zo'n figuur en haar gelukkige, positieve relatie met haar jonge neef doen onvermijdelijk denken aan Betsy Trotwood, de tante bij wie de jonge David Copperfield een toevlucht zoekt in Dickens' grootste roman; ook aan de relatie tussen de jonge Pip, de protagonist van Dickens' *Great Expectations*, en de eigenaardige Miss Havirsham. Het is juist en gezond dat zulke figuren uit de traditie hun afstammelingen in de hedendaagse literatuur hebben. Al verdwijnt zij te vroeg uit het boek, ‘Swedie’ vervult een belangrijke rol in Bailey's roman, daar zij het begrip en de liefde voor de jonge Gabriel opbrengt, die hij van zijn vader moet missen. Die liefde toont zij in haar laatste brief aan haar neef, waarin zij met wat zij zelf ‘arrogant interference’ noemt, hem wat gezonde raad geeft. Zij schrijft:

> I hate to think of you living on the outside of things, as you seem to be at the moment. The periphery, my love, is no place for a young man with your gifts: no place at all. You must make a move towards the centre. You will find it warmer there.
> Let me explain myself. You strike me, Starch-angel, as a commentator rather than a participant.

Misschien dat er iets autobiografisch in die woorden schuilt. Zij geven in ieder geval een accuraat beeld van de kunstenaar. En de neuroot.

Paul Bailey: Gabriel's Lament. Jonathan Cape, Londen, 1986. 42,50.

Mirjam Rotenstreich
Is Kossmann Thomas Mann schatplichtig?
Een vergelijking tussen ‘Geur der droefenis’ en ‘Tonio Kröger’

Het is verleidelijk om bij het lezen van een roman waarin één van de hoofdpersonen zich identificeert met een romanpersonage uit een ander boek (‘en vroeg zich vrolijk af of hij van de vertrouwde Erkenntnisekel zou groeien tot Offenbahrungsekel.’ p. 109)[1.] aan te nemen dat die boeken ook inderdaad op elkaar lijken. Zeker als de jongen van wie de vergelijking uitgaat ook nog de voornaam draagt van de schrijver die zijn alter-ego leven heeft ingeblazen. Van de gesuggereerde overeenkomst kan ook een hele andere uitwerking uitgaan, namelijk het verlangen om uit te zoeken of de gelijkenis al dan niet terecht is. Dit speurwerk is door mij verricht en daarom wil ik graag reageren op een deel van het artikel van Harry Bekkering in BZZLLETIN 145. Hij stelt in zijn stuk: ‘Zo bevat Thomas Manns novelle *Tonio Kröger* in nuce Thomas' (!) levensverhaal. De novelle gaat over een oprecht worstelende kunstenaar, die zich steeds weer door de burgerlijke maatschappij naar de rand van het leven gedreven ziet. Toch wordt hij ook steeds weer naar het leven teruggetrokken, zoals de gemiddelde mens verlangt naar het normale, het burgerlijke, het fatsoenlijke, zij het ook dat de toegang tot deze wereld door zijn scherpziend kunstenaarsoog vol zelfkritiek voor altijd versperd zal blijven. berhaupt is er in het werk van Thomas Mann vaak sprake van de tegenstelling dichterburger. Maar niet alleen via Thomas wordt aan deze tegenstelling gestalte gegeven, ook in de ontwikkeling van Cornelis Fijnaert krijgt zij vorm...’ (p. 35)

Waar het nu om gaat is dat in Thomas Rozendal de tegenstelling dichter-burger niet speelt. Het betreft een geheel andere strijd die ik graag duidelijk zou willen maken. Daarmee samenhangend is ook de overeenkomst van de ‘Erkenntnisekel’ die Tonio en Thomas beiden bezitten niet zo eenduidig als Bekkering suggereert. Het lijkt me overigens dat Bekkering moeilijk zo'n duidelijke conclusie (het ‘in nuce’ bevatten van een levensverhaal) kan geven, aangezien hij het thema van de novelle *Tonio Kröger* letterlijk gehaald heeft uit de *Moderne encyclopedie van de wereldliteratuur*[2.] Hij wil het overigens wel doen voorkomen alsof de tekst van hemzelf is, want enige bronvermelding ontbreekt. In het nu volgende stuk zal ik de twee jongens typeren en het verschil tussen hen duidelijk proberen te maken.

Thomas Rozendal

De twee sleutelpassages uit respectievelijk *Geur der droefenis* en *Tonio Kröger* luiden als volgt:

> ‘*Erkenntnis*, dat is het sleutelwoord van Tonio Kröger en van het hele oeuvre van Thomas Mann,’ zei zijn vader. ‘Je kunt het moeilijk vertalen. Het betekent kennis, inzicht, doorzicht, het is een staat van intellectuele helderheid, het is weten, voelen en ervaren tegelijk, misschien meer intuïtie dan beredenering. Tonio Kröger lijdt eronder, hij walgt er zelfs van. Hij heeft het over *Erkenntnisekel*. Gewoon geluk is niet voor hem weggelegd.’

> Thomas was erg gelukkig toen, alweer een jaar geleden, zijn vader hem het verhaal uitlegde... (p. 21)
> ‘Es gibt etwas, was ich *Erkenntnisekel* nenne, Lisaweta. Der Zustand, in dem es dem Menschen genügt, eine sache zu durchschauen, um sich bereits zum sterben angewidert (und durchaus nicht versöhnlich gestimmt) zu fühlen, - der Fall Hamlets, des Dänen, diese typischen Literaten. Er wusste, was das ist: zum wissen berufen zu werden, ohne dazu geboren zu sein. Hellsehen noch durch den Tränenschleier des Gefühls hindurch, erkennen, merken, beobachten und das Beobachte lächelnd beiseite legen müssen noch in Augenblicken, wo Hände sich umschlingen, Lippen sich finden, wo des Menschen Blick, erblindet von Empfindung, sich bricht, - er ist infam, Lisaweta, es ist niederträchtig, empökend... aber was hilft es, sich zu empören?’ (p. 34)
> (cursiveringen van mij, MR)

Wanneer we naar de definitie van vader Rozendal kijken, dan is een bepaald gedeelte inderdaad op Thomas van toepassing: kennis, inzicht, doorzicht, een staat van intellectuele helderheid. Daar moet wel aan worden toegevoegd dat deze hele opsomming in dienst staat van Thomas' niet te stuiten neiging om alles op z'n minst met woorden te beschrijven (schriftelijk, dan wel mondeling). In de meeste gevallen gaat hij echter veel verder dan dat en onderwerpt het ‘slachtoffer’ van dat moment aan een diepgaande analyse. Ook zijn de talrijke filosofische overpeinzingen niet van de lucht. Hij gaat alles wat zich op zijn weg voordoet met zijn analyserende geest te lijf, ook zichzelf. De kern van zijn gehele problematiek is hiermee aangestipt. Hij zweeft boven deze wereld en bekijkt haar vanaf die hoogte. Dat is het enige waar hij toe in staat is. Hij kan iets analyseren, beschrijven, maar niet voelen of ervaren; hij kan slechts opmerken en interpreteren. Dat is ook de reden waarom Thomas, nadat hij zich heeft voorgesteld hoe z'n moeder zou kunnen omkomen in de vlammen (tij-

dens de oorlog) zegt dat hij gerust over zoiets kan fantaseren, want: ‘er gebeurde nooit iets een heel leven lang.’ (p. 33) Er gebeurt natuurlijk wel veel in het leven, en dat zal Thomas nog wel merken, maar meestal staat hij erbij en kijkt er naar. Overigens, Thomas staat ook op een grote afstand van zichzelf.

Thomas' analytische instelling maakt dus dat hij veel inzicht, doorzicht heeft, maar tevens niets kan ervaren of voelen van wat er zich om hem heen en in zichzelf afspeelt. Zijn ‘Erkenntnis’ is het pure inzicht zonder gevoel. Thomas kan het leven niet leven. Zelf formuleert hij het als volgt: ‘Ik ben een toerist in dit leven, ik hoor er niet maar ik ben er wel nieuwsgierig naar.’ (p. 59) Hij noemt dit een theorie en wil deze ook toetsen. Analytischer kan het haast niet! Deze toeristische instelling omsluit het hele leven van Thomas. De openingszin en bijna-slotzin van de roman, beide uitspraken van Thomas, wijzen hier al op: ‘Het leven is niet zwaar, maar zéér vervelend’ (p. 9) en ‘Dat staat vast en het is van geen betekenis.’ (p. 372) Tussen deze uitspraken ligt een ontwikkeling van puber tot man van middelbare leeftijd.

Hoe reageert Thomas nu zelf op zijn geaardheid? Ervaart hij het grote overwicht van zijn intellect op zijn gevoelsleven niet als een handicap? De twee eerder genoemde uitspraken geven niet de indruk afkomstig te zijn van een vertwijfeld persoon. En ook als Thomas de zogenaamde theorie over zichzelf heeft ontwikkeld kan dit alleen maar betekenen dat de werkelijke consequentie van het verstoorde evenwicht niet tot hem doordringt. Echter, tussen de eerste en laatste uitspraak is er ook een Thomas aan het woord die een heel andere toon aanslaat. Er komt een moment dat hij zich bewust wordt van de gevolgen van zijn ‘Erkenntnis’ en dan slaat de barometer al snel door naar ‘Erkenntnisekel’.

Thomas ontwaakt op het moment dat de oorlog is uitgebroken en Rotterdam in puin ligt. Die gebeurtenis heeft plaatsgevonden en Thomas durfde zich dat gerust voor te stellen omdat het toch niets anders dan een droombeeld was én zou blijven. Thomas wordt wakker geschud en moet zijn manco wel onder ogen zien. Hij kan de veranderingen die plaatsvinden niet ervaren. De jongen die via zijn intellect de wereld probeert te veroveren komt tot de conclusie dat zijn inspanning tot het tegendeel leidt.

Thomas loopt samen met zijn vriend Bert (die later beeldend kunstenaar wordt) over de puinhopen van Rotterdam. Het enige wat Thomas hier doet is met taal de gebeurtenis verwoorden en zijn onmacht tot ervaren en voelen, die voortkomt uit zijn intellectuele geaardheid, met diezelfde houding te lijf gaan: hij filosofeert erover: ‘“Het is eigenaardig” zei Thomas, “je maakt iets heel schokkends mee, iets van historisch belang en het doet je niets.’ ‘Hou op met dat gefilosofeer” zei Bert. Thomas zei: “De enige echte emotie was bij het binnentrekken van de Duitsers langs de statenweg. Ze zongen. Ben jij bang geweest tijdens het bombardement? Ik voelde me er verplicht toe en het lukte niet. De mensen die uit de stad kwamen al die dagen, waren ze bang? Ze maakten niet de indruk.” “Hou op’ zei Bert.” (p. 65, 66) Zo gaat het nog een tijdje door en Bert wordt er terecht niet goed van, want hij is in tegenstelling tot Thomas iemand die slechts voortgedreven wordt door zijn gevoel. Dat blijkt ook wanneer hij verderop in de roman huilend het bericht komt overbrengen dat Thomas' vader is overleden. Thomas, op zijn beurt, weet vervolgens niet wat hem het meest treft: het bericht of de manier waarop het wordt meegedeeld.

Maar dit terzijde. Het is duidelijk, de wereld kan vergaan op Thomas Rozendal na en nog dringt het niet tot hem door. Het enige wat hij zal doen is opmerken dát

de wereld ten onder is gegaan. Deze afschuwelijke gevolgtrekking die hier gemaakt wordt begint ook tot Thomas door te dringen. Hij heeft niets van de vreselijke gebeurtenis ervaren, niets erbij gevoeld. Hij heeft het slechts opgemerkt en verwoord: ‘Hij herinnerde zich geen verbijstering. Het was meer komisch dan verschrikkelijk, pennen genoeg om het te beschrijven en woorden schoten nooit te kort. Hij, de gebruiker van woorden, schoot te kort,’ en even daarvoor: ‘deze hele bekende, vertrouwde, door associaties van film, literatuur, schilderijen met zijn innerlijk zo intiem verbonden stad, afwisselend bemind, niet bemind, geringschat, geprezen, was vernield, en wat deed het hem: niets. (...) Hij droeg zich op om zich emoties te herinneren van de wandeling en zijn gevoel weigerde.’ (p. 69)

Dit inzicht leidt tot een paradoxale situatie: ‘Hij huilde bijna om wat hij niet voelde.’ (p. 70) Thomas ervaart nu bijna een sterke emotie door de bewustwording van het ontbreken van ieder gevoel. En verder: ‘Als hun eigen huis was gebombardeerd of verbrand, zou dat hem iets hebben gedaan? Hij vreesde het ergste (...) Jammer, niet meer.’ (p. 70) Hier hebben we het weer. Thomas zweeft boven deze wereld en zichzelf die hij beide analyseert, wat tot gevolg heeft dat hij iets slechts jammer kan vinden; niet verschrikkelijk, want zo ervaart of voelt hij het niet.

Hij ziet nu wat zijn ‘Erkenntnis’ inhoudt: door zijn analytische geest heeft hij veel inzicht, doorzicht, maar tevens ontbreekt het hem aan gevoel en kan hij niets ervaren. Hij realiseert zich dat hij buiten het leven staat en buiten zichzelf. Het dringt tot hem door dat voor hem slechts een ‘leven in de geest’ bestaat. Gevolg? Walging, weerzin tegen zijn Erkenntnis. Dat is zijn Erkenntnisekel. Vanaf nu blijft hij zich met deze problematiek bezighouden: ‘Ik heb toen erg veel nagedacht. Dingen van vroeger. Weet je, het was een soort spel met de woorden beleven en ervaren.’ (p. 149) Steeds komt hij terug op de vraag: wat heb ik ervaren van wat ik beleefd heb. Antwoord: niets! Hij ervaart dit manco alsof hij uit twee of nog meer Thomassen Rozendal bestaat die elkander achterna zitten. De voorste laat iets uit z'n hand vallen, wat de volgende op zijn beurt opraapt. Hij weet echter niet wat hij ermee moet doen en laat het dan ook maar vallen. Thomas weet niet wat hij met de gebeurtenissen aanmoet, kan ze niet vasthouden, ze gaan langs hem heen en hij vergeet ze. Henriët, z'n vrouw, vraagt uitleg over al die Thomassen: ‘“Wat was dat, een droom?” vroeg Henriët. “Geen droom. Ik had mijn ogen open en zag lichtjes buiten, dat weet ik zeker. Een half-

droom of een hallucinatie of zo. Ik wilde weten hoeveel ik ervaren had van alles wat ik had beleefd. Dat was het, denk ik. Ik maakte me er verwijten over. Ik vond het allemaal aan me verspild.'" (p. 149)

De baantjes die Thomas na de oorlog aanneemt passen wonderlijk goed bij zijn instelling. Hij werkt voornamelijk als journalist en schrijft stukjes óver dingen: toneel, poëzie, reizen etc. Op een gegeven moment schrijft hij voor drie kranten en één weekblad. Bij dit werk kan hij gerust op afstand blijven staan van alles en dat beseft hij zelf ook: 'en hij had die nacht gedroomd dat hem een luxueus aanbod was gedaan: wereldrecensent te worden voor zwembaden en visgerechten, duidelijk, meende hij, een teken van zelfverwijt over zijn al te vrolijk wordende onverschilligheid.' (p. 219)

Thomas Mann

Het beroep dat altijd werkelijk zijn ideaal was, romanschrijver worden, is voor hem onuitvoerbaar. De afstand die hem van de wereld scheidt is veel te groot. Eenmaal waagt hij een poging en schrijft een roman. Deze mislukt en hij verscheurt hem. Eigenlijk wilde hij met de roman proberen om van al die Thomassen Rozendal af te komen. Natuurlijk mislukt ook dat. Thomas kan geen roman schrijven omdat hij nooit ervaart en voelt wat hij beleeft. Je moet toch het leven leven wil je een andere werkelijkheid kunnen creëren. Met alleen analyse kom je er niet. Je moet ook inzicht in het gevoel hebben. Tegen een andere vriend van hem, Cornelis, wiens gedichten hij bewondert, zegt hij: 'Een kind kon zien dat je iets te vertellen had. Ik benijd je erom. Jij hebt ervaren wat je hebt beleefd. De meeste mensen beleven honderd keer zoveel als jij en ervaren het nooit. Ze kennen hun manco niet. Er zijn er ook, meneer, ik reken mezelf tot hen, wier enige ervaring nu juist dat manco is.' (p. 187) Thomas' enige ervaring is dat hij ervaren heeft niet te kunnen ervaren wat hij beleeft. Het is logisch dat de roman geen oplossing kan bieden voor Thomas' levenshouding. Door die instelling is de mislukking immers niet te ontwijken?

Je kan gerust stellen dat bij Thomas kennis lijden bete-

kent. Door zijn Erkenntnis staat hij buiten het leven en dit vindt hij gedurende lange tijd vreselijk. Bovendien is het de oorzaak van zijn mislukte schrijversloopbaan. Hij kan niet zelf iets creëren, maar het voordurend schrijven óver allerlei zaken doet hem ook moedeloos worden. Dat geeft hem nog eens extra het gevoel dat het leven hem door de vingers glijdt: ‘Ik moet eens iets met mijn leven gaan doen. Mijn vader draait zich om in zijn graf. Ik kan toch zo niet doorgaan.’ (p. 129) en ‘Hij was de redelijk geslaagde man niet die hij in feite wel degelijk was en die hij desondanks moest spelen.’ (p. 165) Thomas' onmacht blijkt ook uit de volgende stekelige opmerking: ‘“Ach wat” zei Thomas, “ieder gevoel met name noemen, dat is het enige wat jullie, dichters kunnen. Ik kies voor poëzie waarin geen gevoel voorkomt maar een eik van een beuk wordt onderscheiden. Het leven van een boom, een knotwilg dan maar, poëtisch beleefd vanuit een knotwilg. Het denken van knotwilgen interesseert me meer dan het denken van dichters.”’ (p. 219)

Toch is er naast een Thomas die iedere keer aan zijn manco denkt en er iets aan probeert te veranderen, ook een andere Thomas Rozendal aan het woord en deze dringt zich hoe langer hoe meer op de voorgrond tot hij over de ander heerst. Zijn ‘Erkenntnis’ in plaats van ‘Erkenntnisekel’ krijgt nu alle aandacht.

Vooral na het mislukken van de roman wordt deze houding prominenter. Hij gaat zijn ‘toeristische levenshouding’ cultiveren en zoekt in z'n werk naar overeenkomstige vormen. Hij laat duidelijk blijken dat hij geboeid is ‘door mensen, door boeken, door stadsgezichten waarmee hij toch niets te maken heeft.’ (p. 201) In plaats van de negatieve kant van zijn Erkenntnis te benadrukken, werpt hij zich op de positieve kant. Hij is tenslotte erg pienter en dát gaat hij uitbuiten. Het eerste werk waarin hij deze instelling gebruikt is een toneelstuk dat hij ‘schrijft’. Hij moet een Duitse adaptatie van toneelstukken van Kotzebue bewerken tot iets nieuws. Wat ontstaat heeft echter vrijwel niets meer met het oorspronkelijke werk van doen. Toch laat Thomas het onder de naam van Kotzebue uitkomen en vermeldt hij zijn eigen naam niet. Het antwoord op de vraag van Cornelis wat daar de reden voor is is bijna voorspelbaar: ‘De man had het stuk kúnnen schrijven. Ik niet.’ (p. 302) Thomas wordt steeds cynischer over zijn onmacht die ook de weg tot een schrijversloopbaan verspert. Na de Duitse adaptatie van het werk van Kotzebue, gevolgd door het stuk van Thomas, verschijnt er ook nog een adaptatie van dit laatste werk door een Duitse regisseur. Thomas zegt dan: ‘Wat betekent een schrijver nog in zo'n formidabele ontwikkeling van toneelgebeurens?’ (p. 333) Thomas slaat door naar de andere kant. Tegen Bert zegt hij wat z'n ideaal is: ‘goed schrijven over slechte onderwerpen; de boel elegant op z'n kop zetten.’ (p. 201) Wat hij het liefst wil is een ‘meesterwerk schrijven over een totaal onbelangrijk man.’ (p. 201) Hij wordt steeds meer toerist in het leven. Zijn ideaal wordt overigens verwezenlijkt. Hij krijgt opdracht een biografie te schrijven over Kotzebue. Cornelis merkt terecht op: ‘De omgekeerde wereld (...) Thomas weet toch niets van Kotzebue?’ (p. 345) En wat heeft Thomas ooit over deze schrijver gezegd: ‘August von Kotzebue, vergeten veelschrijver, cynische sentimentalist, terecht in 1819 vermoord.’ (p. 291)

Je zou kunnen zeggen dat Thomas weer net zo ver is als toen hij op z'n zestiende de theorie van het toerisme uitvond. In die tijd was hij zich nog niet echt bewust wat de gevolgen konden zijn van z'n alles overheersende analytische benadering. Hij besefte dat hij op een afstand stond van het leven, maar de diepere consequentie drong niet tot hem door. Tussen die periode en de tijd waarin we nu zijn aangeland

(Thomas is 55 jaar) zijn er de jaren geweest waarin Thomas zich - bewust van zijn onmacht tot werkelijk leven, ervaren en voelen - voornamelijk heeft bezig gehouden met zijn manco. Hij heeft er tegen gestreden, maar verliest ook de andere kant ervan niet uit het oog, namelijk dat hij geestelijk over zeer veel capaciteiten beschikt. Dit benadert hij voornamelijk ironisch: ‘Hij was nu al een paar maanden lang dertig, een begaafde dertiger zoals hem werd verzekerd, al rijkelijk lang begaafd. Tevreden en geërgerd haalde hij zich voor de geest hoe begaafd hij had gesproken over de functie van een kleine culturele gemeenschap voor een heel land. (...) Mooi ingewikkeld had hij het gemaakt, met opzet diepzinnige bijzinnen afgebroken door “dit voert te ver” te zeggen... O Jezus, ze hadden het prachtig gevonden, hijzelf ook. Wijn had je ervoor nodig, een publiek van dwazen, veel ijdelheid, veel zelfspot.’ (p. 118)

Tenslotte lijkt het erop of Thomas zelf voelt dat hij een keuze moet maken. Of tot zijn dood met het probleem blijven worstelen, of zich werpen op een goede kwaliteit, zijn intellect, maar dan wel ontdaan van de onevenwichtige verhouding tussen geest en leven. Dit lukt. Hij geeft tenslotte het leven als het ware op. Alleen de geest blijft over en daar voelt hij zich redelijk wel bij. Toch heeft dit al iets oneindig triests. Het is Thomas niet werkelijk gelukt evenwicht te creëren tussen zijn geest en het leven; hij heeft een keuze moeten maken. Verdrietig is vooral de volgende passage:

> Nooit had hij iemand, ook Henriët niet, toen in Pisa, kunnen uitleggen dat er sindsdien een Thomas Rozendal was die iets in de hand had en liet vallen en een die erachteraan liep om het op te rapen en het liet vallen, en nog een en nog een. Bij het schrijven van het toneelstuk hoopte hij dat de Thomassen Rozendal een reidansje gingen uitvoeren. Illusie. En nu; bij het ouder worden, merkte hij dat hij de achtervolgers was kwijtgeraakt, zelden omkeek naar de jongen, de man, steeds kleiner wordend, spoedig waarschijnlijk geheel uit het gezicht verdwenen. Het probleem had zichzelf opgelost door te verschimmen. Hij hoefde niet meer te ervaren wat hij beleefde. Hij zorgde ervoor dat hij niets beleefde wat de ervaring waard was. (p. 322)

Tonio Kröger

Thomas Rozendal kan zich dan wel één voelen met Tonio Kröger, wanneer je de twee jongens naast elkaar ziet moet je wel concluderen dat ze totaal verschillend zijn. Was Thomas dé intellectueel, Tonio is de schrijver zonder meer of zoals over Multatuli geschreven wordt: 'de schrijver-van-nature' (P. Spigt, *Keurig in de kontramine*)[3]. En dat heeft gevolgen, brengt verplichtingen met zich mee. Tonio zal dat zeer zeker ondervinden.

In het citaat waarin Tonio zich tegenover zijn vriendin Lisaweta uitlaat over zijn Erkenntnisekel, wordt duidelijk dat ook híj het moeilijk heeft met zijn overvloed aan inzicht, doorzicht, het weten. Er blijkt echter ook uit dat dit niet betekent dat Tonio, net als Thomas, afgesneden is van het gevoel. Nee, hij klaagt hier over het feit dat zijn inzicht zich zó op de voorgrond dringt dat zelfs tijdens een diepe emotie hij nog alles moet doorzien, opmerken, waarnemen. Het pure gevoel, ongehinderd door de geest is, met andere woorden, niet mogelijk.

De eerste twee hoofdstukken (Tonio is dan respectievelijk 14 en 16 jaar) laten een Tonio zien die wel degelijk zeer sensibel is, voor wie het ware gevoel geen geheim is. Zonder er hier dieper op in te gaan is dit al duidelijk te maken aan de hand van een aantal beschrijvingen die zijn geestesgesteldheid betreffen. Het stikt er van de zinsneden als: 'Er empfand Schmerz.' (p. 10); 'so ward er doch auf einmal sehr weich gestimmt.' (p. 10); 'dass Tonio Hans Hansen liebte und schon vieles um ihn gelitten hatte.' (p. 11); 'aber auch manche Pein der Eifersucht...' (p. 14)

Al zijn gevoelsuitbarstingen hangen samen met de liefde die hij ervaart, eerst voor een jongen van zijn klas, Hans Hansen en vervolgens voor een meisje van dansles, Ingeborg Holm.

In deze hoofdstukken is het overwicht van z'n geest nog niet zo sterk dat hij geen puur gevoel kan hebben. Er moet zich dus ergens in de tijd een verandering in Tonio hebben voorgedaan. Deze dient zich aan als Tonio besluit een groot schijver te worden. De literatuur vergt veel inzicht, maar iets wat daarbij absoluut onbruikbaar is, is 'das warme herzliche Gefühl.' (p. 30)

Daar is Tonio zich al vroeg van bewust, want als hij, na z'n liefde voor Hans Hansen, zijn hart heeft verpand aan Ingeborg heeft hij de volgende overweging: 'Aber obgleich er genau wusste, das die Liebe ihm viel Schmerz, Drangsal und Demütigung bringen misse, dass sie überdies den Frieden zerstöre und das Herz mit Melodien überfülle, ohne dass man Ruhe fand, eine Sache rund zu formen und in Gelassenheit etwas Ganzes daraus zu schmieden, so nahm er sie doch mit Freuden auf.' (p. 18) In deze toestand van verliefdheid is het onmogelijk een gedicht te 'componeren'.

Datgene waar Tonio tegenover Lisaweta over klaagt is veroorzaakt door de stap die hij zelf heeft gezet: het besluit om zich aan de letteren te gaan wijden. Daarmee heeft hij zichzelf verplicht het gevoel overboord te zetten ten gunste van het inzicht. Wie het leven vorm wil geven zal haar moeten 'beheersen'.

Hij wordt een tamelijk beroemd schrijver. Geroemd om z'n 'Humor und kenntnis des Leidens.' (p. 26) Toch breekt er een dag aan waarop het sluimerende ongenoegen over zijn manier van leven gaat opspelen en hij er een hele tirade aan wijdt tegenover Lisaweta Iwanowna. In het begin van zijn schrijverscarrière heeft hij al gezegd 'dass

die Kenntnis der Seele allein unfehlbar trübsinnig machen würde, wenn nicht die Vergnügungen des Ausdrucks uns wach und munter erhielten...' (p. 25)

Nu lijkt hij met zijn grote klaagzang op het punt te zijn aangeland dat het genoegen van het vormgeven niet meer overheerst, want wat zegt hij nog meer over het inzicht (net voorafgaand aan de passage over de Erkenntnisekel; zie inleiding):

> Nun, um auf die 'Erkenntnis' zurückzukommen, so liesse sich ein Mensch denken, der, von Hause aus gutgläubig, wohlmeinend und ein wenig sentimental, durch die psychologische Hellsicht ganz einfach aufgerieben und zugrunde gerichtet würde. Sich von der Traurigkeit der Welt nicht übermannen lassen; beobachten, merken, einfügen, auch dat Quälendste, und übrigens guter Dinge sein, schon im Vollgefühl der sittlichen berlegenheit über die abscheuliche Erfindung des Seins, -ja, freilig! Jedoch zuweilen wächst Ihnen die Sache trotz alles Vergnügungen des Ausdrucks ein wenig über den Kopf. Alles verstehen hiesse alles verzeihen? Ich weiss doch nicht. (p. 34)

Tonio heeft ooit de stap durven doen het gevoel op te geven en zich helemaal te wijden aan het leven van de geest en het woord. Dat schonk hem een tijdlang genoegen. Nu gaat dat inzicht nogal zwaar op hem drukken, het feit dat hij door de dingen heenkijkt 'bis dorthin, wo sie kompliziert und traurig werden.' (p. 20) Het enige gevoel dat hij nog kent is een met inzicht dooraderd gevoel. Maar omdat hij niet een hooghartige kunstenaar is die zich niet bezig houdt met de gewone wereld, kan hij dit niet vol houden. Hij zegt niet voor niets tegen Lisaweta: 'Ich sage Ihnen, dass ich es oft sterbensmüde bin, das Menschliche darzustellen, ohne am Menschlichen teilzuhaben...' (p. 31)

Als kunst lijden is, waarom heeft Tonio dan voor dit bestaan gekozen en blijft hij het doen? Zoals ik al in het begin zei: hij is schrijver-van-nature, of zoals hij het op het einde tegenover Lisaweta formuleert: het betreft hier een kunstenaarschap dat heel erg diep is en vanaf het allereerste begin door het lot bepaald. Hij noemt het zelfs een vloek. Tonio kiest dus niet voor het schrijverschap; het is een doemvonnis waardoor hij al van klein af aan van anderen gescheiden is: 'Ja, es war in allen Stücken etwas Besonderes mit ihm, ob er wollte oder nicht, und er war allein und ausgeschlossen von der Ordentlichen und Gewöhnlichen.' (p. 16) Hij lijdt eronder omdat hij niet een kunstenaar is die uit afkeer van de gewone wereld zich daaruit helemaal terugtrekt. Nee, net zoals z'n schrijverschap een lot is, is hij ook een burger-van-nature. In het begin van

zijn loopbaan overheerst de bevrediging die hij ondervindt bij het vormgeven van de diepe menselijke drijfveren. Hij vindt het niet zo erg dat hij door het inzicht een buitengeslotene wordt van de vrolijke en onwetende burger (Deze afstand is onoverkomelijk. Híj ziet immers wat zich achter alle woorden en daden bevindt. ‘Was er aber sah, war dies: Komik und Elend - Komik und Elend.’ (p. 25)) en dat daardoor de eenzaamheid toeslaat. Echter, na een tijdje walgt hij ervan, want het houdt hem af van het leven. ‘Es ist aus mit dem Künstler, sobald er Mensch wird und zu empfinden beginnt.’ (p. 30)

Tonio wil óók mens zijn, wil weer leven en echt gelukkig zijn, net als in de tijd van zijn vriendschap met Hans Hansen en zijn stille aanbidding van Ingeborg Holm. Hij was bij hen ongelukkig omdat hij wist dat ze elkaar nooit zouden begrijpen en ze nooit tot elkaar zouden groeien, ‘den ihre Sprache war nicht seine Sprache.’ (p. 62) Maar alleen al het feit dat hij van Hans Hansen houdt en op Ingeborg verliefd is maakt hem gelukkig: ‘Denn damals lebte sein Herz. Warm und traurig schlug es für dich, Ingeborg Holm.’ (p. 23) Omdat hij toen nog geen ‘beroepsschrijver’ was liet hij dit onbruikbare gevoel toe. Ook ten opzichte van Hans Hansen: ‘Damals lebte sein Herz; Sehnsucht war darm und schwermütiger Neid und ein klein wenig Verachtung und eine ganze keusche Seligkeit.’ (p. 17)

De reden waarom hij van die twee houdt, is juist omdat ze de absolute tegenpool van hem zijn. Het zijn de zogenaamde blonde en blauwogige mensen die in harmonie en in een goede verstandhouding met de hele wereld leven en geen behoefte hebben aan geest. Ze zijn rechtschapen, vrolijk en eenvoudig, ordelijk. Zij zijn het gezochte burgerlijke leven waar Tonio diep in z'n hart zo naar verlangt:

> das ‘Leben’, wie es als ewiger Gegensatz dem Geiste und der Kunst gegenübersteht, - nicht als eine Vision von blutiger Grösse und wilder Schönheit, nicht als das Ungewöhnliche stellt es uns Ungewöhnlichen sich dar; sondern das Normale, Wohlanständige und Liebenswürdige ist das Reich unserer Sehnsucht, ist das Leben in seiner verführerischen Banalität! Der ist noch lange kein Künstler, meine Liebe, dessen letzte und liefste Schwärmerei das Raffinierte, Exzentrische und Satanische ist, der die Sehnsucht nicht kennt nach dem Harmlosen, Einfachen und Lebendigen, nach ein wenig Freundschaft, Hingebung, Vertraulichkeit und Menschlichen Glück, - die verstohlene und zehrende Sehnsucht, Lisaweta, nach dem Wonnen der Gewöhnlichkeit!... (p. 35, 36)

Kortom: ‘Ich bin am Ziel, Lisaweta. Hören sie mich an. Ich liebe das Leben - dies ist ein Geständnis.’ (p. 35)

Lisaweta sluit de hele tirade af door te zeggen dat Tonio zoals hij daar zit doodgewoon een burger is, een burger op dwaalwegen, dat wil zeggen een burger die denkt dat hij een geboren kunstenaar is. Tonio zelf formuleert het tenslotte iets genuanceerder. Hij is: ‘ein Bürger, der sich in die Kunst verirrte.’ (p. 65)

Tonio maakt een lange reis die resulteert in bovenstaande conclusie. Via zijn geboortestad reist hij naar Denemarken waar hij enige maanden verblijft. Het is duidelijk dat dit een reis is, terug in het verleden. Hij gaat op zoek naar de jongen die hij eens was: de gevoelige jongen vol liefde voor anderen. Zoekt de huizen op van Hans Hansen en Ingeborg Holm en z'n eigen geboortehuis. Daar is nu, ironisch

genoeg, een volksbibliotheek in gevestigd. Tonio kan men een burger noemen, een kunstenaar, maar hij behoort zeker niet tot het ‘volk’.

Langzamerhand begint zijn hart weer te leven. Krijgt treurige, zoete en berouwvolle dromen (over het leven dat hij ooit vaarwel heeft gezegd). Op de boot naar Denemarken ervaart hij ‘Eine schaukelnde und still entzückte Stimmung’ (p. 49), ‘sein Herz war unruhig’ (p. 51). Een eindelijk: ‘Ein Sang an das Meer, begeistert von Liebe, tönte in ihm. Du Meiner Jugend wilder Freund, so sind wir einmal noch vereint... Aber dann war das Gedicht zu Ende. Es ward nicht fertig, nicht rund geformt und nicht in Gelassenheit zu etwas Ganzem geschmiedet. Sein Herz lebte...’ (p. 52) Hier komt hij heel dicht bij de Tonio zoals hij was toen hij zich helemaal overgaf aan de liefde voor Ingeborg. Liefde zorgt voor onrust, het gevoel is voor literatuur onbruikbaar, maar ‘er wusste, dass sie reich und lebendig mache, und er sehnte sich, reich und lebendig zu sein, statt in Gelassenheit etwas Ganzes zu schmieden...’ (p. 18) Toen was hij de burger en hij is het, ondanks zijn keuze voor het kunstenaarschap gebleven.

Tijdens zijn verblijf in Denemarken aan de zee geeft hij zich over aan een toestand van diepe vergetelheid, een toestand zonder geest, maar ook zonder gevoel. Tot op een dag in zijn hotel een reünie plaatsvindt van mensen uit Helsingör, waarbij ook Hans Hansen en Ingeborg Holm. Zij verhevigen de dualiteit in hem, die tussen het leven en de kunst. Tonio herinnert zich een strofe van Storm, waaraan hij ook moest denken toen hij, in z'n jeugd, verliefd was op Ingeborg ‘Ich möchte schlafen, aber du musst tanzen.’ (p. 63) Dit ziet hij als illustratie bij zijn tweeslachtigheid, want hij vervolgt:

> Schlafen... Sich danach sehnen, einfag und völlig dem Gefühle leben zu dürfen, das ohne die Verpflichtung, zur Tat und zum Tanz zu werden, süss und träge in sich selber ruht, - und dennoch tanzen, behend und geistesgegenwärtig den schweren, schweren und gefährlichen Messertanz der Kunst vollführen zu müssen, ohne je ganz des demütigenden Widersinnes zu vergessen, der darin lag, tanzen zu müssen, indes man liebte... (p. 63)

Omdat hij hen ziet dansen keert hij helmaal terug naar z'n leven van voor zijn schrijverschap: ‘Er war berauscht von dem Feste, an dem er nicht teilgehabt, und müde von Eifersucht. Wie früher, ganz wie früher war es gewesen! Mit erhitztem Gesicht hatte er an dunkler Stelle gestanden, in Schmerzen um euch, ihr Blonden, Lebendigen, Glücklichen, und war dann einsam hinweggegangen. (...) Ja, wie

damals war es, und er war glücklich wie damals. Denn sein Herz lebte.' (p. 64) Ook al begrijpen zij hem niet, is hij van hen afgesloten omdat hun taal niet zijn taal is, toch voelt hij zich gelukkig, want zijn hart leeft en is niet dood en zonder liefde zoals al die jaren daarvoor. Wat was er al die tijd geweest? 'Erstarrung; de; Eis und Geist! Und Kunst!' (p. 64) Hij was 'verödet und gelähmt von Erkenntnis, halb aufgetrieben von der Fiebern und Frösten des Schaffens.' (p. 64)

Toch beseft Tonio dat er niets aan te doen is. Zelfs al zou hij opnieuw kunnen beginnen, dan zou het net zo gaan als het nu gegaan was. Hij zal nooit verlost worden 'von Fluch der Erkenntnis und der schöpferischen Qual' (p. 61) Want zijn kunstenaarschap is er een van-nature, is van voor alle tijden. Het is daarom ook 'dass keine Sehnsucht ihm süsser und empfindenswerter erscheint als die nach den Wonnen der Gewöhnlichkeit.' (p. 65) Hij is de geboren burger, die door het 'noodlot' ook kunstenaar van geboorte is, maar, zo zegt Tonio:

> Denn mein bürgerliches Gewissen ist es ja, was mich im allem Künstlertum, aller Ausserordentlichkeit und allem Genie etwas tief Zweideutiges, tief Anrüchiges, tief Zweifelhafter erblicken lässt, was mich mit dieser verliebten Schwäche für das Simple, Treuherzige und Angehehm-Normale, das Ungeniale und Anständige erfüllt. (p. 65)

En laten we het belangrijkste niet vergeten: wat hem tot dichter maakt is juist zijn burgerliefde voor het menselijke, het gewone. Om kunst te maken heeft hij het normale leven nodig én een levend hart; zonder liefde kom je er niet. Het is duidelijk dat 'einer mit Menschen- und Engelszungen reden könne und ohne sie (de liefde) doch nur ein tönendes Erz und eine klingende Schelle sei.' (p. 66)

Het rechte gevoel uit het hart is misschien niet bruikbaar voor de literatuur, je moet op z'n tijd wel dat warme gevoel hebben, anders ontstaat er slechts ijs. De kunstenaar heeft wel degelijk emotie, sentiment, gevoel, liefde nodig en Tonio's grootste liefde gaat uit naar de 'Blonden und Blauäugigen, den hellen Lebendigen, den Glücklichen, Liebenswürdigen und Gewöhnlichen. Schelten Sie diese Liebe nicht, Lisaweta; sie ist gut und fruchtbar. Sehnsucht ist darin und schwermütiger Neid und ein klein wenig Verachtung und eine ganze keusche Seligkeit.' (p. 66)

Overeenkomsten en verschillen

Een ding is duidelijk: de twee personages ervaren het overwicht van het inzicht niet als positief; ze lijden er zelfs onder. Verwonderlijk is dat niet aangezien de gevolgen niet echt plezierig zijn. Bij Thomas heeft het teveel aan inzicht tot gevolg dat hij niet kan ervaren en voelen wat er gebeurt. Daardoor komt hij buiten het leven te staan. Hij bezit slechts een intellectueel leven. Ook maatschappelijk gezien heeft dit zijn gevolgen. Hij zal geen schrijver worden. Omdat hij nooit deel heeft genomen aan het leven, ontbreekt het hem aan noodzakelijk inzicht. Hij zal nooit iets van de werkelijkheid in literatuur kunnen doen veranderen. Deze wereld kent hij immers niet. Uit een enkele poging blijkt al dat dit alleen tot valse beelden kan leiden: 'Hij was al te kort geschoten (...) toen hij - hij herinnerde het zich met walging - het leven

gesymboliseerd meende te zien in een trap die leidde naar de open lucht, het niets.' (p. 70)

Thomas kan niet eens de door Tonio Kröger zo gehate dilettant zijn: 'Denn schiesslich, - welcher Anblick wäre kläglicher als der des Lebens, wenn es sich in der Kunst versucht? Wir Künstler verachten niemand gründlicher als den Dilettanten, den Lebendigen, der glaubt, obendrein bei Gelegenheit einmal ein Künstler sein zu können.' (p. 36, 37) Zo iemand denkt dat je als kunstenaar gevoelens móet ondergaan wil je iets creëren. De echte kunstenaar weet dat dit een waanbeeld is: 'Denn das gesunde und starke Gefühl, dabei bleibt es, hat keine Gesmack.' (p. 30) Misschien dat de vriend van Thomas, de kunstschilder Bert, wel redelijk beantwoordt aan de definitie van de dilettant. Thomas kent het gevoel in ieder geval niet en je kan nu eenmal geen afstand doen van iets wat je niet bezit. Tonio heeft dat wel moeten doen, want: 'Es ist nötig, dass man irgend etwas Aussermenschliches und Unmenschliches sei, dass man zum Menschlichen in einem seltsam fernen und unbeteiligten Verhältnis stehe, um imstande und überhaupt versucht zu sein, es zu spielen, damit zu spielen, es wirksam und geschmackvoll darzustellen.' (p. 30)

Voor Tonio is gewoon geluk niet weggelegd omdat hij niet alleen inzicht in gevoel heeft, maar ook inzicht tijdens het gevoel. Hij moet het leven offeren om als kunstenaar het zijne te kunnen doen. Het gevoel is immers onbruikbaar en daar lijdt hij onder. Tonio wordt beheerst dooreen dualisme: de tegenstelling die er bestaat tussen de burger en de kunstenaar en het leven en niet-leven. De burger staat in het leven, maar Tonio is een kunstenaar met een burgerlijk geweten en geen burger zonder meer. Hij zegt zelf tegen Lisaweta: 'Ich stehe zwischen zwei Welten, bin in keiner daheim und habe es infolgedessen ein wenig schwer. Ihr Künstler nennt mich einen Bürger, und die Bürger sind versucht, mich zu verhaften...' (p. 65) Dit laatste slaat op een gebeurtenis in zijn geboorteplaats. Men ziet hem in eerste instantie aan voor een misdadiger en pas nadat hij ter legitimatie een manuscript laat zien, wordt hij losgelaten. Een paspoort bezit hij niet, wat er op wijst dat hij geen burger is maar een kunstenaar, een eenling.

Zowel bij Thomas als bij Tonio ontstaat dus een verstoring in het evenwicht tussen geest en leven. In het geval van Thomas is dit vanaf het begin duidelijk. De drie citaten van de jongens - allen verzonnen door Thomas - op de eerste bladzijde van *Geur der droefenis* zeggen genoeg: Thomas analyseert slechts: 'Het leven is niet zwaar maar zéér vervelend. (...) Je zult nog een lange weg moeten gaan voor je mislukt bent. (...) Pas als je tachtig bent, helemaal dement, zul je weer even wijs zijn als nu.' (p. 9, 10) Bij Tonio wordt de harmonie pas goed verbroken als hij voor zijn

schrijverschap kiest. Maar ook daarvoor is er van een goede verhouding tussen hem en de wereld geen sprake, ondanks dat dan zijn hart leeft, hij in het bezit is van gevoel en zielsgeluk. Nee, want dat beetje hartgeklop bestaat nu juist uit jaloezie, hartepijn voor mensen die wél in het leven staan, wél in goede harmonie leven met de wereld. Het zijn de burgers (tenminste, zoals Tonio ze ziet. Dat wil niet zeggen dat ze ook werkelijk overeenstemmen met de Duitse Bourgeoisie van de negentiende eeuw): de blonde jongen en het blonde meisje die niet door twijfels verscheurd leven, die het gevoel hebben dat ze eenvoudig tot de menselijke gemeenschap behoren.

Andere literatuur:

- Thomas Mann, *Tonio Kröger en andere verhalen*. Athenaeum-Polak & Van Gennep; Amsterdam, 1975.
- Georg Lukács, *Thomas Mann*. Socialistische Uitgeverij Nijmegen; Nijmegen, 1975.
- ‘Maatstaf’, mei/juni 1975; *Thomas Mann dubbelnummer*. B.V. Uitgeverij De Arbeiderspers; Amsterdam.

Naschrift Harry Bekkering

Mevrouw Rotenstreich heeft gelijk, als ze beweert dat ik de *Moderne encyclopedie van de wereldliteratuur* niet als bron vermeld heb. Maar dat is ook het enige waar ze gelijk in heeft. In de rest van haar betoog gaat zij op iets anders in dan waarover ik spreek in mijn artikel. In de eerste plaats lijkt het me onzin om te beweren dat ik met mijn interpretatie wel ongelijk moet hebben omdát ik het thema van *Tonio Kröger* - parafraserend, niet geheel letterlijk (de reden voor het niet vermelden) - ontleend heb aan de *Moderne encyclopedie van de wereldliteratuur*. (Overigens had mevrouw Rotenstreich wel iets nauwkeuriger mogen zijn in haar aanduiding van de bron, want zij laat het deelnummer van de *MEW* achterwege, deel VI, ik weet het best.) Ik zag in de omschrijving in de *MEW* een bepaalde thematiek weerspiegeld, die ik ook in *Geur der droefenis* aanwezig achtte, namelijk het heen en weer geslingerd worden tussen de behoefte aan een normaal, noem het maar burgerlijk, bestaan (cf. Thomas' jaloezie op Henriët (soms), op Berts latere bestaan met Geertje en Cornelis Fijnaert met zijn Annemarie) en een bestaan als (reizend) kunstenaar. Door het artikel van mevrouw Rotenstreich ben ik er niet van overtuigd geraakt, dat in Thomas Rozendal de tegenstelling dichter-burger niet speelt. Integendeel. In feite vormt haar hele artikel een bewijs voor de door mij geponeerde interpretatie, alleen het *lijkt* niet zo, omdat haar uitgangspunt anders is, namelijk een beschrijving te geven van de ‘Erkenntnisekel’ bij Thomas Rozendal en Tonio Kröger. Maar deze ‘walging’ speelt wel degelijk een rol in de door mij genoemde tegenstelling.

Overigens vormde mijn dichter-burger-interpretatie slechts een klein onderdeel van mijn artikel; waar het mij om ging was aan te geven dat de talrijke literaire

verwijzingen, waarvan die naar *Tonio Kröger* er één was, een bewijs vormden voor mijn stelling, dat *Geur der droefenis* niet gelezen moest worden als een autobiografisch geschrift, maar veeleer als een ode aan de kunst: het literaire kunst-*werk* is van belang, niet de kunstenaar. In een dergelijke interpretatie passen de vele literaire verwijzingen.

Eindnoten:

1. De paginanummers achter de citaten verwijzen naar respectievelijk:
   - Alfred Kossmann, *Geur der droefenis*. Querido; Amsterdam, 1980.
   - Thomas Mann, *Tonio Kröger und Mario der Zauberer*.
   Fisher Taschenbuch Verlag; Frankfurt am Main, 1973
2. *Moder ne encyclopedie van de wereldliteratuur*. Unieboek bv; Bussum, 1982, pagina 89.
3. P. Spigt, *Keurig in de kontramine*; over Multatuli. Athenaeum-Polak & Van Gennep; Amsterdam, 1973

Anneke Reitsma
Gedichten

Een psalm

Voor de sluismeester

De taal heeft mij geschapen
Omgang met grond en riet -
Het evenwijdig water:
Mijn wortels, mijn gebied.

Gij trekt de schuiven open,
Vereffent het verval -
De waterkolken doven:
Stilte, uw liefst getal.

Dan gaan de boten varen
In veelvoud van hun naam -

U wenkt mij met gebaren:
Ik kom. 'Het tij is aan.'

Aanwezig

Achter Apollo woont de schaduw,
Niets rest mij dan haar licht -
Haar naam is nog van adem
En zweeft om mijn gezicht.

Zoals ook aan de haven
Strijklicht de vloedlijn telt:
Ik weeg en word niet zwaarder -
Steenworp die is aangemeld.

Op mijn schrijfblad woont Apollo,
Overschaduwd door het licht -

Ik blader in de grot van Plato:
Wat, liefste, hebt gij aangericht?

Fred Portegies Zwart
Gedichten

Raam

Meer dan 't gebeurde telt wat kon gebeuren
en niet gebeurd nog steeds gebeuren kan.
Je loopt een huis langs en herkent daarvan
de grammofoonmuziek, de braadvleesgeuren.

Is dit jouw huis - of woont een andere man
met vrouw en kinderen binnen deze muren?
Vitrage voor de vensters, dicht de deur en
geen pad waarlangs je achterom kunt gaan.

Halfweg knarst in de hoogte een scharnier.
De zolderruit zwenkt uit tot vergezicht
en toont daarbij het huis binnenstebuiten.

Maar tussen raam en sponning is de kier
te klein en ook te ver, - hoewel het licht
mij niet geheel en al wil buitensluiten.

Atlas

Bestaan vangt aan met woorden ademhalen
opdat wat om ons heen is wordt verstaan.
Wat is en schijnt laat zich pas gadeslaan
als chaos wordt ontbonden door vertalen.

Uit nevels breken zich begrippen baan.
Maar lichten doen, al naar ze feller stralen,
wat hen omringt verdichten. Wij verdwalen
dus toch; wat taal onthult doet hij de dampen aan.

De taal een Atlas, die verklarend fluisterend
per ademtocht de werkelijkheid verduistert
die hij nochtans ten einde toe moet dragen.

Waarna wat was en scheen in leegte overgaat
die door geen preveling zich meer vullen laat
als woord en werkelijkheid uiteengaan en vervagen.

Victor Vroomkoning
Gedichten

Slaap

Maak mij dood
van elf tot acht, laat
zo weinig van mijn dromen
heel dat ik ontwaak

alsof ik word geboren
en niet met zoveel vragen
meer tot leven kom dan waar-
mee ik ingeslapen ben.

Wat betekenen tenslotte
negen uren dood
op zoveel geeuwen leven.

Veertig

Wat is zij weer mooi
uitgekleed.
Die huid zit haar nog
als haar eerste huid.
Haar vlekjes worden schoon-
heidsfoutjes.

Die hoge hakken staan haar
bloter dan het diepste
decolleté.
Hoe listig sluit haar split
niet dicht.
Dat plukje kan nog
schaamte suggereren.

Als ik kijk
wordt zij weer veertig.

Moedervlek

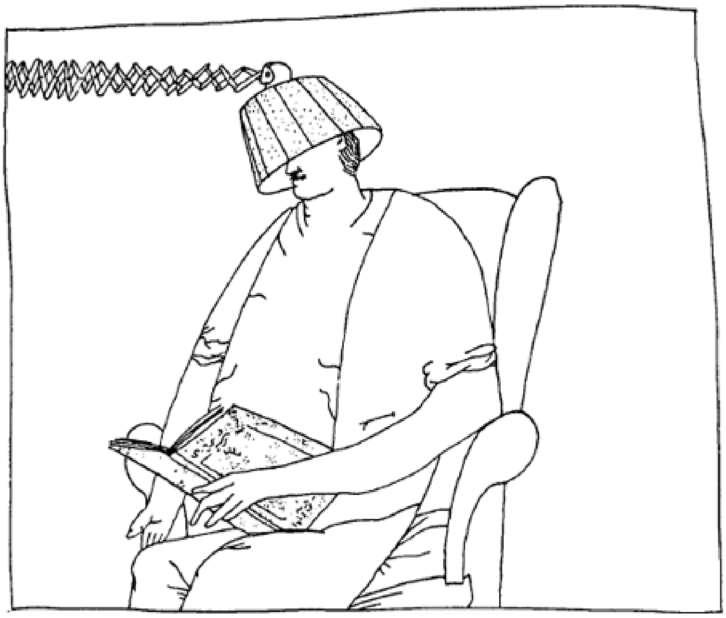
Hij kijkt vooruit en terug. In de spiegels
boeit zijn rug. Het stempel dat daar
drukt, vloeit uit tot in het kussen
van haar schouder. Groeit daar nou
moederhaar? vraagt hij. En later:
Wat heb ik eigenlijk van jou?

Die bril misschien waardoor
hij in zijn achterhuid-
kijkspiegel scherper om kan zien.

Wat nauwelijks ontwaakt is,
hoe dat heimwee aanmaakt.

Jurek Becker
Het meest geliefde familieverhaal

Het ergert me al bijzonder dat de gewoonte waarvan sprake is, voor mijn tijd ontstond en voor mijn tijd verdween. Destijds was de familie nog wijd vertakt - ik hoor het woord *onoverzienbaar* - en om haar op één plaats bij elkaar te krijgen, was er wel een gewichtige aanleiding nodig. Gewone verjaardagen waren daarvoor niet toereikend. Mijn enige brug naar die tijd, die volgens mij het treffendst met *destijds* wordt aangeduid, was mijn vader. Toen hij stierf, had ik niet het gevoel volledig over *destijds* geïnformeerd te zijn; de inlichtingen die ik van hem had gekregen, vond ik plotseling belangrijker dan voordien. Ik wist dat er geen nieuwe meer bij zouden komen, van wie zou 't ook moeten zijn, en ik ervoer nu de weinige verhalen als een voorraad waarmee ik zorgvuldig moest omgaan.



illustratie Johan Kuipers

Meestal waren het geboorten die onze familie van heinde en ver bij elkaar brachten. Niet dat iemand het zo had besloten, maar zo vaak als mijn vader zich kon herinneren, huilde ergens in huis altijd wel een zuigeling wanneer ze allemaal bij elkaar zaten. Toeval? heeft hij mij, die immers alleen mijn eigen geboorte heb meegemaakt, eens gevraagd. Hij wachtte even en schudde toen zijn hoofd, zo beslist, alsof mijn vermoeden een zeldzaam domme kant opging. Maar als het geen toeval was, vroeg hij me, wat stak er dan achter? Ik zat daar en deed alsof het me hinderde dat ik het antwoord niet wist; en toen hij vond dat ik lang genoeg mijn schouders had opgehaald, kreeg ik te horen dat geboorten om verschillende redenen geschikt zijn voor familiebijeenkomsten: ten eerste komen ze weinig voor, minder dan bijvoorbeeld verjaardagen. Ten tweede heeft ieder normaal mens de behoefte een nieuw

familielid te zien en beet te pakken en te kussen, want familiezin is volgens mijn vader niet alleen een theorie. Ten derde kan iedereen, na het kind bewonderd te hebben, zonder omwegen tot de ware reden van zijn bezoek komen: je kunt elkaar vragen hoe 't met de gezondheid gaat, hoe de zaken staan, wat er sinds de laatste geboorte voor nieuws is, en geen mens voelt zich gepasseerd: de baby is geen geval, de moeder is bezig met haar kind en met de cadeaus en de vader is dronken of van geluk de onnozelheid zelf. En ten vierde, legde mijn vader uit, maken ge boorten het bezoek op een wonderlijke manier blij, zodra de deur opengaat. Daaraan moest het wel liggen, omdat iedereen altijd in de beste stemming was, dat sommige verhalen in het geheel niet en andere steeds weer werden verteld.

Oom Gideon, de bezitter van het meest geliefde familieverhaal, moet een imposante man zijn geweest. Meestal is het bij grotere gezelschappen zo, dat wel honderd gesprekken naast elkaar worden gevoerd en wat op iemand die toevallig de kamer binnenkomt, de indruk maakt van een onverstaanbaar geroezemoes, heeft in werkelijkheid honderd verschillende betekenissen. Maar wanneer oom Gideon sprak, zwegen de anderen. Hij was niet de rijkste van de familie, dat zeker niet; hij was ook niet de armste, maar niemand hoefde bang te zijn door 't wegvallen van zijn gunst in een noodsituatie te geraken. Hij liet zich steeds voor hij het verhaal begon te vertellen een tijdlang bidden en smeken, dat was iedereen bekend. Ze vroegen er dus op zo'n manier om, alsof het vragen al een deel van het verhaal was, alsof hij zelfs niet kon beginnen voordat ze er lang genoeg om hadden gevraagd. Iedereen voelde duidelijk het ogenblik aankomen waarop het ooms beurt was te zeggen: nou goed dan.

Hij was al tamelijk oud, toen zijn verhaal tot een dergelijk aanzien was geraakt. Mijn vader beschreef mij zijn mond en het litteken op zijn voorhooofd en zijn haar en ook de wijze waarop hij zich kleedde en hoe hij bij het vertellen zijn handen bewoog. Eens zei mijn vader: Gideon was al een heel oude man toen ze hem naar Maidanek brachten, maar toch.

Waarom het verhaal zo geliefd werd, weet ik niet. Soms lijkt het wel of ik het lang geleden al ergens anders heb gehoord, zonder dat mijn oom Gideon erin voor kwam; maar het kan zijn dat ik me vergis. Ik vond het niet slecht, maar ook niet zo bijzonder. Het grote succes moet met oom Gideons uitstraling te maken gehad hebben, of met de smaak van de toentertijd aanwezigen of in elk geval met iets dat mij verborgen is gebleven. Mijn vader heeft 't mij tien of twintig keer verteld alsof hij zich verplicht voelde de traditie voort te zetten die wilde dat het verhaal steeds weer werd verteld. Pas zo iets sterks als de dood heeft het klaargespeeld er een eind aan te maken. En omdat ik geen ondankbare zoon wil zijn, maar aan de andere kant ook geen zin heb zo overdreven lang bij hetzelfde verhaal stil te staan, schrijf ik het nu van me af. Telkens deed mijn vader als iemand die een verhaal voor het eerst vertelt. Hij wilde mijn nieuwsgierigheid voelen en van mijn verbazing ge-

nieten en me steeds weer in spanning houden. Maar ik moet bekennen, of ik het nu graag doe of niet, dat het verhaal van oom Gideon ook mij keer op keer beter beviel. Voor ik het doorgeef, moet nog een laatste moeilijkheid overwonnen worden, of beter gezegd: ik wil vertellen hoe ik die moeilijkheden omzeil. Het verhaal geeft namelijk veel verschillende versies. Elke keer dat mijn vader het vertelde, klonk het anders, hoewel het natuurlijk steeds om oom Gideon ging die in elke versie voor zaken naar Londen reisde. Bijna al het overige echter moet met terughoudendheid worden bezien, want de meeste, preciese informatie die bij het vertellen niet steeds te vermijden is, geeft in zekere zin gemiddelde waarden weer. Ik heb ze uit de varianten die mijn vader haast in elk detail voor de mond kwamen, zelf berekend. Helaas komt pas nu, en veel te laat, de vraag bij me op of niet wellicht oom Gideon zelf al de oorsprong van de verschillende versies is geweest; en of tenslotte niet juist daarin het geheim van zijn ongewoon succes lag. Hier dan het meest geliefde familieverhaal: In 1922, in het koele jaargetijde, reist oom Gideon naar Londen. Niet voor zijn plezier natuurlijk, zoals een buitenstaander zou kunnen denken; er moeten twee machines worden aangeschaft voor de kousenfabriek waarvan hij wel bijna directeur is. Oom Gideon haat verre reizen. Ver van Lublin is hij nog nooit geweest, hoewel hij bijna zestig is, één keer is hij tot Lemberg gekomen, een paar keer tot Krakau de andere kant uit, een enkele vakantiereis, meestal naar Zopot, niet meegerekend. Oom Gideon ziet het graag zo: reizen is tijdverdrijf voor ontevredenen. Hij placht eraan toe te voegen: wie de wereld niet bij zich thuis vindt, die is ook niet thuis in de wereld. Hij laat er een korte stilte op volgen, elke keer, dan steekt hij een sigaar tussen zijn lippen. Die volgorde staat vast en in de korte pauze tussen beide zinnen neemt oom Menachem het lucifersdoosje al in de hand. In elk geval voelt oom Gideon zich thuis prettiger dan op welke andere plek ook. Hij kijkt eens naar zijn vrouw als om het te bewijzen, naar tante Linda, dan kijken alle anderen ook naar haar. Er wordt al in de kring voor het eerst zachtjes gelachen, omdat tante Linda een beetje te verpletterend is dan dat je oom Gideons woorden zo maar zou kunnen geloven. Uiteindelijk meent hij precies het tegendeel, maar dat weet niemand, zelfs tante Linda glimlacht en lijkt zich over de waardering van haar man te verheugen.

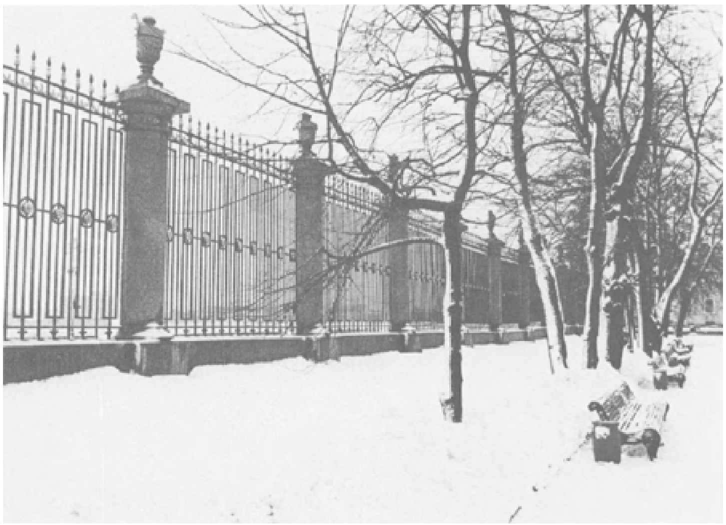


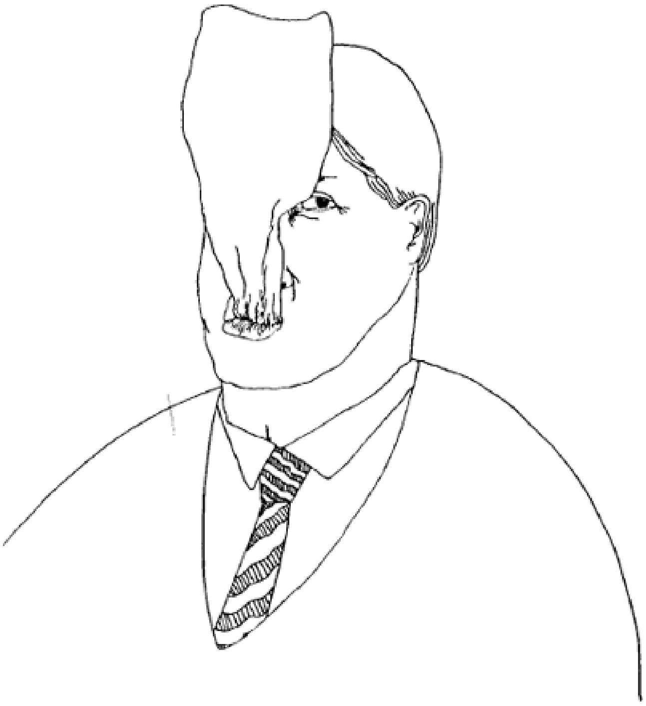
foto Maurits van den Toorn

Oom Gideon reist dus zonder veel zin naar Londen, al bij de overtocht op het Kanaal heeft hij een eigenaardig gevoel. De zee is kalm, angst voor zeeziekte is overbodig; oom heeft drie soorten tabletten bij zich, zijn maag is van jongs af aan gevoelig. De steward morst met koffie op de plaid die over oom Gideons benen is geslagen. De deken valt echter snel genoeg, zodat ooms broek - de donkerbruine van Belgische wollen stof, komt tante Linda ertussen -

geen vlekken krijgt. In Londen is het mistig, zoals men dat uit de geïllustreerde bladen kent. Oom verbaast zich daarover niet. Een taxi rijdt hem naar het hotel dat op zijn briefje staat. Je kunt geen twintig meter zien, maar de Engelse chauffeur racet, alsof hij door het allermooiste weer rijdt, dat doet hij voor een goede fooi.

De hotelkamer is na de doorstane angst als elke andere hotelkamer, maar het eten lijkt in het geheel niet op de avondboterham. Met het zoeken naar een koosjer restaurant begint het, met het vergeefse zoeken dat na een uur gestaakt wordt. Oom Gideon wil niet zo ver gaan te beweren dat er in heel Londen geen koosjer restaurant zou zijn, maar wat hij wel voor zijn verantwoording kan nemen is, dat een dergelijk restaurant, mocht het bestaan, voor een vreemdeling zo goed als niet te vinden is. Hongerig gaat hij naar bed tot zijn gevoelige maag - zoals men zich herinnert - zijn deugdzaam plan doorkruist. Oom loopt in de donkere kamer heen en weer, op pijnen weliswaar niet voorbereid, maar toch wel elk moment gespitst. Plotseling staat hij voor de vraag hoe hij die week in Londen zonder eten moet overleven. Hij kan geen antwoord vinden en stelt dezelfde vraag ook aan de Lieve Heer, zelfs die moet zich beraden. Een tamelijk lange discussie, in alle vriendschap gevoerd, heeft ten gevolge dat oom Gideon zich weer aankleedt, even aan thuis denkt, zijn haarnet afdoet en naar het restaurant beneden gaat. De God der joden is een redelijke God, zegt - aldus mijn vader - oom Gideon, er valt met hem te praten. Maar verder geen woord over Engels eten in het hotel, zegt oom Gideon en wuift met uitgespreide hand de gedachte daaraan weg, slaat met de andere hand een paar maal op zijn puntig buikje. Hij zegt: als dat eten eens net zo gemakkelijk te slikken als te vergeten was.

Maar waar het nu om gaat: er is een verblijf van een week gepland, na nauwelijks drie dagen zijn de machines al gekocht. Op de gunstigste voorwaarden, zoals welhaast vanzelf spreekt - als je oom Gideon om een boodschap stuurt, brengt hij meer geld mee terug dan je hem meegegeven hebt. Rood van opwinding roept oom Juliaan uit: Verduiveld, Gideon, ouwe schurk, waarom word je niet mijn compagnon? Ook Gideon antwoordt kalmpjes: laten we 't daar een andere keer eens over hebben, als je je boeken bij je hebt, dan is het makkelijker uit te leggen. Natuurlijk lachen ze weer, oom Juliaan zelf het hardst, wat had hij ook verwacht op zo'n vraag.



illustratie Johan Kuipers

Maar oom Gideon heeft vier vrije dagen voor zich en weet er nog niets mee te beginnen. De meeste bezienswaardigheden heeft hij intussen bezichtigd, wie kan van 's morgens vroeg tot 's avonds laat onderhandelen, het paleis van de koningin, bepaalde torens, bepaalde bruggen, ook een plein met een Italiaanse naam waar het zo wemelt van de

mensen als op de markt van Lublin, maar waar het lang niet zo lekker ruikt, bezoeken? Een museum is niets voor oom Gideon. Hij vraagt zich af of die vier dagen niet het best besteed zijn, als hij de terugtocht vervroegt en Londen Londen laat, wanneer hij de eerstvolgende trein pakt en zijn benen over elkaar slaat. Aan de andere kant is de hotelkamer al vooruit betaald en op de derde dag voel je je niet meer zo'n vreemdeling. Ook zou er om de terugtocht te verzetten hulp nodig zijn, want het Engels van oom Gideon begrijpt hier immers niemand. En tenslotte, nuchter bezien: wanneer kom je ooit in Londen? Mist hier en daar, 't is toch maar een wereldstad. Oom Gideon besluit dat angst en heimwee voor een man van zijn leeftijd overdreven zijn. Hij blijft een volle week in de stad en maakt het goddank mogelijk - aldus mijn vader - dat het volgende gebeurt. Tenminste hebben ze verstand van thee, de Engelsen, thee nemen ze serieus. Oom leeft op thee en cake, die hij niet zo ongenietbaar vindt als het andere voedsel. En dan te bedenken dat hij thuis nooit zoetigheid eet, zegt tante Linda soms ontevreden.

Op de vierde dag stelt oom vast dat zijn broekriem twee gaatjes nauwer moet, is dat nu iets om zich over te verheugen of niet? Tante Linda zegt: ik heb de knopen van al zijn broeken, toen hij thuiskwam, wel zo'n stuk verzet. Oom knikt, dan zegt hij: maar vier weken later moesten ze weer op hun oude plaats.

Op de vijfde dag voelt hij een hand op zijn schouder wanneer hij nog maar nauwelijks het hotel verlaten heeft om te gaan wandelen. Een zekere Silverstone houdt hem staande, een van de mensen met wie oom besprekingen moest voeren. Silverstone zegt: hallo, ouwe jongen (zo praten ze daar allemaal in Engeland), ik dacht dat je allang weer op dat luizige continent zat?

Even denkt oom Gideon dat het woord *luizig* vooroordelen uitdrukt betreffende de hygiënische toestanden in Galicië. Hij fronst zijn wenkbrauwen en wil al antwoorden dat hij juist in de afgelopen nacht in zo'n deftige hotelkamer als de zijne niet minder dan vier wandluizen heeft doodgedrukt; maar ineens begrijpt hij dat Silverstone niets anders dan de gewone nonchalante taal spreekt en niets kwaads bedoelt. Eens vraagt tante Annette: zeg Gideon, heb je werkelijk in je hotelbed vier wandluizen gevonden? En ook Gideon antwoordt: is dat soms werkelijk van belang?

In elk geval hoort Silverstone van ooms bedoeling zich een paar dagen zonder vaste plannen in Londen op te houden, waaop hij uitroept: waarom heb je daar niets van gezegd! Oom Gideon beschrijft hem als een man die veel roept en niet zo erg veel zegt, dat heeft het onderhandelen met hem reusachtig vergemakkelijkt. Oom moet onmiddellijk zijn gast zijn en met hem naar een tearoom gaan, hoewel hij de thee van het ontbijt nog maar net achter de rug heeft. Maar voor Silverstone is de thee slechts een voorwendsel om whisky te drinken, voor beiden bestelt hij een groot glas, 's morgens, op een gewone weekdag, zo gaat dat toe in Engeland. Vandaag de dag nog huivert oom wanneer hij eraan denkt hoe hij de whisky slok voor slok door zijn keel heeft moeten wurgen, daar was niet tegen op te boksen. Een glaasje wodka schenkt hij in bij die afschuwelijke herinnering en drinkt het met kleine teugjes leeg en mijn vader knipoogt me toe, hoe Gideon zijn verhaal weet te vertellen.

Mr. Silverstone drinkt dus gaarne, daarbij speelt de tijd van de dag geen doorslaggevende rol. Oom Gideon moet zich ook bedrinken, verbazend hoe zijn maag zich houdt, maar een reis naar het buitenland zal hij nooit meer ondernemen. Silverstone overlaadt hem met raadgevingen wat er de twee resterende dagen in Londen nog bezichtigd moet worden; maar oom Gideon weet meteen dat niets daarvan

hem interesseert. Hondenrennen, zegt hij en trekt zijn schouders op tot aan zijn oren. Kunnen jullie je voorstellen, vraagt hij, dat een volwassen man zich ruïneert omdat de ene hond sneller kan lopen dan de andere? In elk geval heeft hij zich voorgenomen de laatste avond naar een concert te gaan, Mendelssohn in de Albert-Hall, dan is hij zonder Engels niet in 't nadeel.

's Middags wanneer Londen al aardig snel om oom heendraait, heeft hij zin in een dutje, maar dat is niets voor Silverstone. Onverbiddelijk leidt die hem steeds verder rond, bestelt steeds nieuwe glazen en vindt zichzelf de allerbeste gastheer. Even overweegt oom Gideon of Silverstone zich soms op die manier op hem wil wreken, omdat de onderhandelingen zo anders zijn verlopen dan hij zich wel had voorgesteld. Maar oom verwerpt die verdenking onmiddellijk, want Silverstone zou zelfs in zijn dromen zo'n streek niet bedenken. Je ziet hem aan, 't is hartelijkheid, al is 't ook een soort hartelijkheid die zwaar te verteren is.

Op straat, tussen twee borrels, slaat Silverstone oom plotseling zo ruw op zijn rug dat die haast van de weg raakt. Ik heb 't! roept hij uit en oom vraagt geschrokken: *wat* heb je? Maar Silverstone zegt niets en lacht zachtjes, hij schudt alleen zijn hoofd als iemand die bijna stikt in een goed idee, maar het niet wil verraden. Oom Gideon had toen al kopschuw moeten worden, nu weet hij dat, nú is hij wijzer. Maar dan is hij alleen een beetje verbaasd en houdt bijna alles wat die Silverstone doet en laat voor een onbegrijpelijke Engelse manier van doen.

Silverstone vraagt: wat vind je ervan, ouwe vrind, om naar mijn club te gaan? Allang verzet oom zich niet meer; hij weet precies dat het niets zou helpen als hij zei: ik vind er niets van. Hij geeft ten antwoord: best, naar de club. Silverstone slaat de nieuwe richting in, langs een paar bochtige straten en langs een paar rechte, ineens blijft hij staan. Ineens wil hij weten of oom Gideon ooit al eens naar een gekostumeerd feest is geweest. Naar een gekostumeerd feest? zegt oom, nu werkelijk heel verbaasd, wat jij toch allemaal zegt.

Silverstone heeft namelijk bedacht dat hij morgen is uitgenodigd voor een gekostumeerd feest, voor het beste in de hele stad. Jammer genoeg is hij morgen net verhinderd, voor morgenavond heeft zich een Turkse zakenvriend gemeld, zijn firma doet met de halve wereld zaken. Mocht oom Gideon in zijn plaats willen gaan, dan garandeert hij

dat het de gastheer en zijn vrouw een grote eer zal zijn. Oom Gideon moet het herhalen: wat jij toch allemaal zegt. Dan zitten ze in de club waarvan niet meer te zeggen valt dan dat die zich in Lublin nog geen maand staande zou kunnen houden. In één van de vertrekken ontdekt oom Gideon schakers. Hij staat even toe te kijken en al spoedig weet hij hoe gemakkelijk hij 't klaar zou spelen met de meesten hier; toch laat hij zich niet met hen in, want ze spelen belachelijk ernstig, zeggen geen woord tegen elkaar en straffen je voor elk onschuldig woord met bitterboze blikken. Silverstone komt steeds weer op die zaak van het gekostumeerde feest terug en steeds weer schudt oom alleen zijn hoofd. En toch begint hij zich al af te vragen waarom hij er zo tegen is. Wat wil ik hier verder doen, vraagt hij zich bovendien af. Kerken interesseren me niet en kastelen niet en tentoonstellingen ook niet, waarvoor ben ik hier anders gebleven dan om de zeden en gebruiken van deze merkwaardige mensen te leren kennen? Dat alles vraagt oom Gideon zich af en tenslotte vraagt hij Silverstone: maar welke taal moet ik met die mensen spreken? Dan weet Silverstone dat hij heeft gewonnen. De gastheer en zijn vrouw spreken wel geen Pools, maar echt uitstekend Duits, antwoordt hij en straalt over zijn hele, onschuldige gezicht.

Veel te laat, pas nu, vraagt oom Gideon zich af waarom iemand zo stralend is, alleen omdat een ander de bereidheid toont in zijn plaats naar een gekostumeerd feest te gaan. Mendelssohn kan ik bij ons thuis ook horen, denkt oom indertijd alleen, waarschijnlijk beter dan in Londen of zo. Silverstone schrijft de naam van die mensen al op, eronder het adres, direct morgen vroeg zal hij ze bellen, zodat oom ook verwacht wordt. Hoe ga je eigenlijk in dit land naar een gekostumeerd feest, vraagt oom in de loop van de avond. Daarover hoef je je echt niet 't hoofd te breken, wordt hem te verstaan gegeven, iedereen trekt aan wat-ie toevallig net te pakken krijgt. Hij, Silverstone, heeft het er altijd op gehouden dat de aanduiding van een kostuum al als kostuum voldeed. Een hoedje was voldoende of de eerste de beste feestneus, zegt Silverstone en lacht zich plotseling een aap. Maar mocht oom Gideon wat het verkleden betreft toch enige eerzucht bespeuren, zegt Silverstone, dan behoort het zeker tot de mogelijkheden een zaak te vinden waar men kostuums verhuurt, zelfs in de omgeving van het hotel. In Londen zijn net zoveel kostuumverhuurders als zandkorrels op het strand. Oom Gideon als Dschengis Khan, zegt Silverstone en lacht opnieuw en die gedachte vindt zelfs oom grappig, tenminste *toen*. En wanneer ze daar zo zitten te drinken en later weer te eten en te praten, dan komt er een moment waarop oom duidelijk en overtuigend voelt: uitgenodigd te worden voor een gekostumeerd feest is eigenlijk het beste wat een vreemdeling in Londen overkomen kan.

Dan is het de volgende dag, 's morgens vroeg al beginnen ooms problemen met de avond. Hij ligt lekker op zijn rug als ineens de gedachte bij hem opkomt: wat heeft een jood uit Lublin op een Engels gekostumeerd feest te zoeken? Een paar minuten pijnigt hij zich af met deze vraag tot hem een andere invalt: waarom zou een jood uit Lublin in Engeland niet naar een gekostumeerd feest gaan? Dat klinkt hem overtuigender in de oren, die vraag kruipt niet zo weg voor het ongewone. En in het bad overweegt hij al hoe hij zich kleden zal. Aan het ontbijt denkt hij aan zijn oude richtlijn die hem heeft gemaakt tot wat hij vandaag is: als je iets doet, moet je het goed doen. Het gevolg daarvan is dat de kelner moet komen om hem het adres van de dichtstbijzijnde verhuurinrichting te bezorgen; die is niet ver, zoals Silverstone al heeft voorspeld.

Oom loopt tussen de kledingrekken en kan maar niet beslissen, want hij heeft geen zin een van de rovers en piraten of van de koningen en edelen te worden. Hij wil al bijna als oom Gideon uit Lublin gaan, of helemaal niet gaan, als een oude kinderwens hem in de greep krijgt precies voor de plank met hoofddeksels: de droevige bleke clown te zijn, waarom je in het circus alleen maar lacht, omdat hij niets begrijpt en toch steeds denkt dat hij de slimste is. Hij huurt alles wat erbij hoort: de pofbroek, een zilverkleurig zijden hemd met grote zwarte knopen, de hoge puntmuts die met een bandje onder de kin moet worden vastgehouden. In het hotel bedenkt hij dat zijn clown niet alleen bepaalde kleren droeg, maar ook een bepaald gezicht had, ongelooflijk wit met ronde zwarte ogen. Dan koopt oom ook nog witte schmink en zwarte schmink en tante Linda schudt haar hoofd over die dwaze ideeën die haar Gideon vroeger in z'n hoofd haalde.

De halve dag staat hij zich voor de spiegel te kleden en te schilderen. Het duurt lang voor het gezicht hem enigszins zo lukt, als het in zijn herinnering was. De ogen, zegt hij, de ogen hebben me tot wanhoop gebracht. Steeds weer wast hij de verf van zijn gezicht, tenslotte neemt hij, als de huid al rood van het vele wrijven wordt, een vel papier te hulp waarop hij steeds de ogen weer probeert.

Pas na een tijd ontdekt hij de fout: hij heeft de wimpers als normale wimpers geverfd, in werkelijkheid moeten het dikke korte strepen zijn, als strepen om een kinderzon. En midden onder elk oog moet een klein rond puntje staan dat God mag weten wat het te betekenen heeft, maar de blik verwonderd en op de een of andere manier ook treurig maakt. Oom Gideon brengt het ontwerp van het papier over op zijn gezicht en is tenslotte toch tevreden.

Het zou gelogen zijn te zeggen, erkent oom, dat hij niet iets moest overwinnen om in die uitdossing de kamer uit te gaan. Maar langs welke weg, vraagt hij, had hij anders naar het feest kunnen komen, en niemand die het weet. Natuurlijk trekt hij over alles heen zijn lange jas aan. Op zijn hoofd zet hij zijn gewone hoed die iedereen kent, de puntmuts wordt in papier verpakt onder zijn arm gedragen. Hij gaat de trap af, komt geen mens tegen en de hal van het hotel is ook leeg. Ooms vastberadenheid om zich voor spottende blikken niet te schamen, is geheel vergeefs, want tot op straat treft hem geen enkele blik. Het is al lang donker en het regent gelukkig niet, dus hoeft hij zich over zijn gezicht geen zorgen te maken. Hij stapt in een taxi en zegt: in Londen moet je goed op je handen letten, waarom? Nauwelijks steek je er een op, of er stopt al een taxi.

Hij laat de chauffeur zijn briefje zien, die knikt en weet hoe hij moet rijden.

illustratie Johan Kuipers

Dan staat oom voor het huis aan de rand van de stad. In de kring begint men te lachen, want iedereen vermoedt wat er direct gaat gebeuren; en wie het nog niet vermoedt, die weet het toch tenminste. Nu op zijn laatst plukken de dames zakdoekjes uit hun tasjes tevoorschijn, terwijl oom door een Engelse tuin op het huis toeloopt. Voor het laatst blijft hij staan, telt alleen de ramen die verlicht zijn en komt uit op een aantal dat niemand zou geloven. En hij heeft voor het aankloppen nog een laatste probleem, het gedoe met de hoeden. Eén heeft hij op zijn hoofd, de hoed van 't kostuum nog steeds onder zijn arm, maar oom Gideon wil niet de man zijn die daar later met twee hoeden in zijn hand staat. Eén moet hij er dus bij het aankloppen op zijn hoofd houden, hij weet op dat ogenblik niet welke. Na een kort beraad neemt hij de beslissing: de hoge puntmuts komt op zijn hoofd, de gewone hoed wordt in het papier gepakt en in het struikgewas verstopt. Oom heeft de indruk dat er muziek uit het huis komt, maar hij kan zich ook vergissen. Hij trekt aan de bel, en als de stappen door de deur heen hoorbaar zijn, staat oom Marian op om de rest van het verhaal staande aan te horen.

De deur wordt geopend door een butler, zo een als iedereen van het stadstheater in Lublin kent. Een paar seconden denkt oom Gideon dat de man met de bakkebaarden net als hijzelf tot de feestgangers behoort. De man stelt een vraag die oom Gideon natuurlijk niet verstaat, maar met veel tegenwoordigheid van geest bepaalt hij de betekenis ervan. Hij vist een visitekaartje uit zijn zak en legt het op het blad dat de butler hem voorhoudt en dat, als oom zich niet vergist, van zilver is. Nu mag hij eindelijk doorlopen, maar oom onderschat de hoogte van de muts op zijn hoofd. Die stoot tegen de deurpost, glijdt in ooms nek en drukt zijn keel bijna dicht met het bandje, de butler sluit de deur. Nog eens zegt hij een paar van zijn woorden, dan schuift hij een stoel bij en loopt met het visitekaartje weg. Maar oom gaat niet zitten, omdat voor hem de spiegel aan de muur nu het belangrijkst is. Hij trekt de muts weer op zijn plaats, keurt hoe de blouse zit, maar vooral keurt hij zijn gezicht, waarover hij nog steeds tevreden is op 't voorhoofd na, daar is om de een of andere reden een

gat in het wit. Dan hoort hij in de verte een stem, van een Engels kind, en hoort op hetzelfde ogenblik dat er toch geen muziek in huis is, zoals hij buiten dacht. Voor het eerst bespeurt hij een vleugje onbehagen, hij weet nog niet precies waarom. Maar oom Menachem, met zijn das in zijn hand, roept nu al uit: ga nou eindelijk naar binnen, dat is toch niet uit te houden!

De butler komt terug en heeft nog steeds niet door dat oom zijn taal niet kan verstaan. Hij neemt ooms jas af, dat is tenminste te begrijpen, dat betekent zoveel als: u wordt verwacht. Oom volgt hem, vele bochten om naar een groot, niet heel licht vertrek waar het enigszins koel is, zoals blijkbaar alle vertrekken in Engeland. De heer des huizes komt van de haard vandaan oom Gideon tegemoet,

een onopvallende man zoals je ze bij dozijnen in de club hebt gezien; hij komt met uitgestoken hand waarin oom de zijne legt. De heer des huizes zegt in goed verstaanbaar Duits hoe buitengewoon ooms bezoek hem verheugt. Oom bedankt in dezelfde taal voor de uitnodiging, terwijl hij enigszins verbaasd is over het fantasieloze costuum van zijn gastheer: een zwart jasje, grijze broek, wit hemd, das en verder niets. Dan pas bemerkt hij de dame in haar leunstoel en hij gaat naar haar toe. Ze houdt met een betoverende glimlach haar hand zodanig op dat oom Gideon die ter begroeting kussen moet, zoveel begrijpt hij er wel van. Hij doet het, tegelijkertijd houdt hij met zijn vrije hand de puntmuts vast, omdat die voor een buiging niet stevig genoeg zit. De japon van de dame lijkt hem al orgineler, het is een lange rode jurk met een witte kanten kraag, zoals de deftige dames die zeventig of tachtig jaar geleden in Galicië droegen. Verder is er nog niemand.

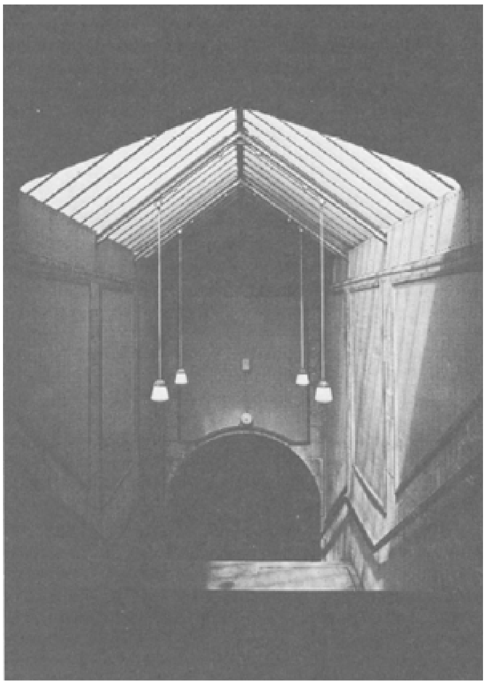


foto Maurits van den Toorn

Oom zit op een stoel bij de haard en ergert zich dat hij zo vroeg gekomen is, omdat Silverstone waarschijnlijk een verkeerde aanvangstijd heeft genoemd. De butler plaagt hem weer met nieuwe vragen, oom Gideon kijkt hulpeloos om zich heen. De gastheer vertaalt of hij sherry, port of thee wenst en oom Gideon kiest voor thee, zolang hij de enige gast is. Dan, terwijl ze op de dranken wachten, ziet hij een hond in de kamer liggen. Maar wat zeg ik, een hond, zegt oom Gideon, en houdt zijn wijnglas op om het te laten bijvullen, bij ons in Lublin noemen ze dat een paard. Dan ziet hij ook dat er geen glazen in de kamer staan en nergens flessen drank en ook dat er geen stoelen zijn voor andere gasten, wat moet dat voor een gekostumeerd feest worden? En voor de tweede keer bespeurt hij dat onbehagen, nu tamelijk hevig.

Mijn vader, als ik dat tussen haakjes zeggen mag, was altijd nogal van zijn stuk wanneer het zover was, en meestal al voor die tijd. Meestal vond hij mij niet voldoende geboeid, maar het was nooit een grote belemmering. Eén keer maar heeft hij een zucht geslaakt en hield hij op met vertellen, tot ik hem vroeg wat er gebeurde. Toen bekende hij me hoeveel liever hij het verhaal zou aanhoren dan het zelf te

vertellen. Ik heb lang overwogen of ik hem niet zou voorstellen onze rollen om te draaien. Ik heb ervan afgezien omdat het mij op de een of andere manier misplaatst toescheen. Misschien zou hij er ook helemaal niet op zijn ingegaan. Hij was al aan 't beschrijven hoe oom daar zat, onder zijn puntmuts, met de thee. De gastheer zou graag willen weten of oom Gideon voor het eerst in Londen was.

Dan vraagt hij hoe lang oom meneer Silverstone al kent. Oom zegt de waarheid: persoonlijk pas een paar dagen, door correspondentie al geruime tijd. De heer des huizes wisselt een blik met zijn vrouw, een verontrustend lange blik, voor hij treurig glimlacht en zegt: hij is altijd een wat eigenaardige man geweest, die meneer Silverstone. Van het ene moment op het andere besluit oom zich tot elke prijs van die muts te ontdoen. Hij denkt: ik zal 't toch wel klaarspelen een muts af te zetten. Hij buigt zich naar een klein tafeltje over en zet het theekopje daarop, dan heft de hond zijn kop op en bromt.

Het paard, roept tante Esther of tante Moira uit, en slaat krachtig degene die juist voor haar zit, op de schouder. Maar Oom Gideon voert desondanks zijn voornemen uit: hij maakt het riempje onder zijn kin los, neemt zijn muts af en legt die naast zijn stoel op de grond. Hij voelt zich op hetzelfde ogenblik zo opgelucht als wij, die nooit in zo'n situatie hebben verkeerd, in het geheel niet kunnen navoelen.

De vrouw des huizes informeert hoe oom Gideon Londen vindt. Oom spreekt niet helemaal de waarheid wanneer hij Londen prijst alsof hij 't aan de man moet brengen. Alleen over de Engelse manier van eten klaagt hij een beetje, dat mag toch wel na alle ellende. Mevrouw werpt tegen dat smaak een kwestie van gewoonte is en dat ze best begrijpt dat iedereen zijn eigen keuken thuis het beste vindt. Dat bestrijdt oom Gideon. Hij vraagt mevrouw zich voor te stellen dat een man, laten we zeggen van de maan naar het aardse komt en de Engelse keuken, laten we zeggen met de Franse vergelijkt. De gastheer zegt: de man van de maan eet liever op z'n Frans, dat weet ik zeker. Oom glimlacht uit beleefdheid, het is niets voor hem om over futiliteiten te discussiëren. Langzamerhand begint hij zich af te vragen wat Silverstones motief geweest kan zijn om hem die avond aan te doen. De butler komt terug met vers gezette thee: oom neemt z'n kopje van de tafel en voegt eraan toe dat Engelse thee daarentegen alles verre overtreft.

Dan klinkt er aan de deur gebel. Ooms hart springt op bij de gedachte dat er nu toch nog andere gasten komen, nu zouden toch nog de torero's en de schone Helena's verschijnen. In stilte maakt hij de moordbedreigingen tegen Silverstone ongedaan en bant de vloeken uit zijn gedachten; zijn blik wordt getroffen door de muts op de grond die, als alles goed gaat direct weer dienst moet doen. De gastheer en mevrouw wisselen een paar woorden met elkaar, oom slurpt hete thee en richt zijn oren scherp naar buiten. De deur gaat open, helaas achter oom Gideons rug, die genoeg zelfbeheersing heeft om zijn hoofd niet om te draaien. Mevrouw zegt, langs oom Gideon heen, in haar keel een zin die, naar de klank van haar stem te oordelen, een verwijt lijkt in te houden. Als oom zich niet vergist, zijn haar woorden tot een kind gericht. Hij raapt al zijn moed bij elkaar en overwint zijn zelfbeheersing en keert zijn hoofd om, maar veel te laat, de deur is al weer dicht. Oom ziet nog juist de kruk omhoog gaan. De gastheer verontschuldigt zich voor het kleine incident en oom Gideon weet helemaal niet wat er is gebeurd. Vanaf dit ogenblik valt het spreken hem nog zwaarder, want steeds meer moet hij aan Silverstone denken.

Arme, arme man, zegt tante Mirjam en niemand weet of ze op het punt staat in lachen of in huilen uit te barsten. Oom Menachem zegt: ik had 'm vermoord, ik zweer't je, ik had 'm vermoord. Ik dacht de hele avond nergens anders aan, antwoordt oom.

Ach, oom denkt nu alleen nog maar aan overleven; hij deugt niet meer voor het gesprek waaraan hij met een half oor deelneemt, van tijd tot tijd schiet hij Silverstone

dood en duwt hem van een hoge berg af. Hij zegt alleen maar ja en nee en is een miserabele gast, tot hem heel onverwacht een hevig medelijden met mevrouw en met de gastheer bevangt. Hij stelt zich voor hoe deze mensen het bloed in de aderen is gestold, toen hij met zijn muts, met zijn idiote ogen en wat er verder nog was, plotseling in de deuropening stond. Hoe ze hem wel voor een gek moesten verslijten, voor ze zich misschien afvroegen of de arme joden in Galicië altijd zo gekleed gingen. Hoe ze die avond tot de onbegrijpelijke gebeurtenissen in hun leven rekenen en desondanks doen alsof ze het heel alledaags vinden. Nee, denkt oom, dat is meer dan pure beleefdheid, dat is bewonderenswaardig.

Je zou hun alles moeten uitleggen, denkt hij even later. Maar dan is hij trots en denkt: laat hij 't maar uitleggen die het heeft aangericht. Als ver weg in het huis een klok begint te slaan, staat oom Gideon op. Hij moet nog naar een concert, dat zegt hij, Mendelssohn in de Albert-Hall en eerst moet hij nog naar het hotel om zich te verkleden. Dat zien ze beiden in, mevrouw bedankt hem voor het alleraardigste bezoek. En ze ziet er niet uit als iemand die iets anders zegt dan ze meent. De gastheer schudt oom krachtig de hand, de hond is nergens meer te zien. Ten afscheid herinnert oom Gideon eraan dat zijn adres op het visitekaartje staat, voor het geval dat meneer en mevrouw ooit eens langs Lublin zouden komen.

Dan staat hij voor het huis en weet niet meer onder welke struik zijn prachtige grijze vilthoed ligt. Hij ademt diep de koude lucht in en loopt door de donkere straat naar een lichtere, terwijl het gezelschap na het avontuur langzaam tot bedaren komt. De eersten beginnen hongerig te worden, de gekste geuren dringen door de keukendeur de kamer binnen en oom steekt zijn hand uit om een auto aan te houden. In de taxi moet hij niezen en zijn neus snuiten, dat geeft witte vlekken op zijn zakdoek. Als aandenken aan Londen heeft hij de doosjes zwarte en witte schmink bewaard. Nu pas valt hem weer in dat hij immers had beloofd ze dit keer mee te brengen. Ze moeten het hem maar vergeven, hij is een oude man, de volgende keer zal hij er met tante Linda's hulp aan denken.

(Vertaling: Evelien van Leeuwen)

Peter Swart
Gisteren, vandaag, morgen

Thriller-auteurs die doorgaans hun plots bouwen op de aan de actualiteit ontleende intrigerende gebeurtenissen krijgen daar weleens genoeg van. Jef Geeraerts sprong in *De Coltmoorden* alvast maar eens naar 1990, om dat later nog eens over te doen met *Drugs*, dat in 1989 speelt. Tomas Ross' achtste thriller heet *Bèta* en hierin wordt het moment van handeling verlegd naar 1996. Tòch is er de gebruikelijke link met de actualiteit, omdat de ziekte AIDS bij het uitwerken van het verhaal duidelijk als voorbeeld heeft gediend. Geheimagent Martin Finch blijft ook in *Bèta* weer buiten beeld en er zou inderdaad ook deze keer een tour de force voor nodig zijn geweest om hem op een geloofwaardige wijze in het verhaal in te passen. Want er is een heleboel veranderd in 1996 in Amsterdam. Van AIDS hebben de burgers weinig meer te vrezen, daartegen is inmiddels door de wetenschappers Nelson en Marini een serum gevonden, maar de nieuwe ziekte, Bèta, mag er hélemaal wezen! Elk huidcontact betekent besmetting, en wie eenmaal besmet is geraakt hoeft geen toekomstplannen meer te maken. De maatschappij is met de komst van de ziekte ingrijpend veranderd: de democratie is overboord gezet als een luxe die bij een andere tijd behoorde. De kaart van Amsterdam is er in ieder geval een stuk overzichtelijker op geworden, met een centrum zonder woonfunctie en daaromheen wijken voor Bèta-vrije gezinnen en ‘Vrije Zones’ telkens van elkaar gescheiden door vijf-kilometer-brede groenstroken. Fijn dat die er tenminste nog zijn! De burgerij bestaat enerzijds uit Bèta-vrije mensen die geholpen door voorzieningen als de ontsmettende ‘VACO’ en escortservice-diensten voor uitstapjes buitenshuis nog een redelijk bestaan kunnen leiden. Anderzijds zijn er de Bèta-lijders, die zich voor de keuze gesteld zien zich te laten registreren bij de Centrale Overheid, danwel letterlijk ondergronds te gaan. Geregistreerden zijn makkelijk te onderscheiden van ongeregistreerden door een tatoeage die op het voorhoofd is aangebracht. Ten overvloede: gezonde en zieke mensen leven strikt gescheiden van elkaar. Tegen deze achtergrond speelt zich het eigenlijke verhaal af. Tom Weber en Abel Pict drijven samen het filmbedrijf Topic en zijn bij de start van het boek bezig met een documentaire voor de Staatstelevisie over de ziekte Bèta. Dat komt goed uit, want tijdens de besprekingen en montage-sessies raatk de lezer in één moeite door goed geïnformeerd en leert en passant de twee hoofdrolspelers met hun contrasterende karakters al een beetje kennen.

Is er dan helemaal niets meer te verlangen, geen greintje hoop op betere en zorgeloze tijden? Jawel, het paradijs in Bèta-tijd heet Nieuw Phoenicia, en bestaat uit een vierentwintigtal eilanden in de Stille Zuidzee die, naar wetenschappelijk onderzoek heeft uitgewezen, nog geheel vrij zijn van het Bèta-virus. Daar zou iedereen zich wel willen melden, en dus wordt de zaak zwaar bewaakt terwijl het eilandenrijk ook nog eens wordt afgeschermd door een ondoordringbare koepel van laserstralen. Bovendien bedraagt het inschrijfgeld 25 miljoen gulden per persoon, en dat is ook in 1996 een aanzienlijk bedrag. Zo hebben Weber en Pict naast het werk dat hen bindt ook nog een gezamenlijk ideaal. Toch is juist dat ideaal er de oorzaak van dat er problemen tussen hen ontstaan, want wat de één in zijn jacht op geld voor zichzelf kan verantwoorden is voor de ander immoreel en volstrekt onacceptabel.

De botsing tussen twee tegengestelde karakters, met waardevast normbesef als inzet, draagt in feite het hele verhaal, maar heeft tegelijkertijd nog een andere functie: de smerige gewetenloosheid van Abel Pict zal bij de meeste lezers een gevoel van walging oproepen dat verwoord moet worden door een ander personage wil de balans niet naar de verkeerde kant doorslaan: daar komt Tom Weber! Zo lijkt de cirkel rond, want aan het eind van het boek kan er tenslotte maar één gelijk krijgen, maar wat na lezing zwaar op de maag blijft liggen is het gekozen uitgangspunt: de verschrikkelijke ziekte. Hoeveel denkbeeldige slachtoffers mogen er voorafgaan aan het ontstaan van een verkoopbare fantasie?

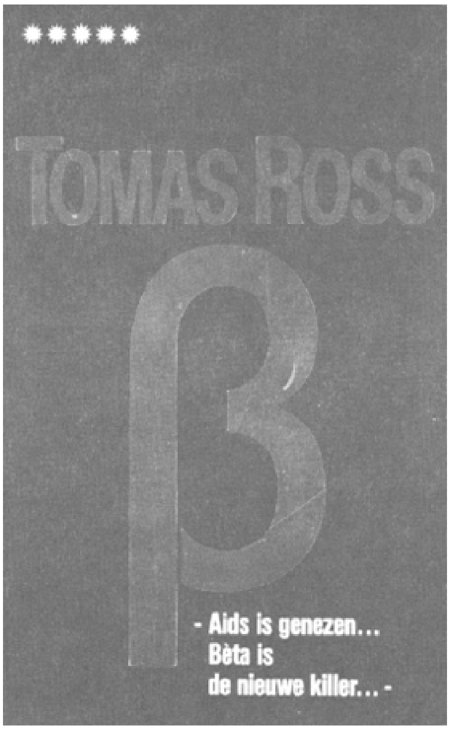
Verder is erin het geheel niets op het boek aan te merken. Ross is afgedaald in de kelders van de angst en heeft daar beneden goed om zich heen gekeken. Hij haalt het uiterste uit zijn gegevens en blijft consistent in het neerzetten van de situatie in zijn 1996. Voor zover ik heb kunnen beoordelen is het boek tenminste vrij van anachronistische missers à la Ben Hur met polshorloge. Zoals we van Ross gewend zijn is het verhaal niet één-dimensionaal en voegt elke parallelle verhaallijn (Marini dood of levend?) iets toe aan de spanning die het hele boek lang knap wordt volgehouden. *Bèta* onderstreept Ross' veelzijdigheid omdat het een op zichzelf staand verhaal is waarvoor hij geen gebruik heeft kunnen maken van bestaande personages uit zijn andere boeken.

Ook Jaques Post heeft in zijn nieuwe boek *Het Pincoffs Spel* zijn formule-helden moeten loslaten, overigens niet vanwege een geprojecteerd toekomstperspectief maar omdat Maalbeek en Zuiderveld nog geboren moesten worden toen ‘de Vergulde Vrijheid’ uitvoer. *Het Pincoffs Spel* speelt zich af op driekwart van de vorige eeuw en gaat over macht, omkoping, onversneden geweld en grootschalig zakendoen, zo staat op de cover te lezen. Daar is geen woord van gelogen.

Post toonde al eerder zijn belangstelling voor Rotterdam in andere tijden; zowel in *De Meimoorden* als in *Het Jaar van de Rat* staat dit gegeven centraal. Speelt *De*

Meimoorden zich nog simpelweg af in 1940, in *Het Jaar van de Rat* springt Post al met kangoeroesprongen door de tijd door het boek in 1929 te laten beginnen en via tussenfases in de veertiger jaren een ontknoping te geven in het heden. Beide boeken zaten qua compositie sterk in elkaar, niet in de laatste plaats door Posts vertellersgave en zijn hoogst persoonlijk taalgebruik. Wat met kennelijk plezier en liefde voor de taal werd opgeschreven laat zich in de regel navenant lezen. Hierop vormt *Het Pincoffs Spel* geen uitzondering.

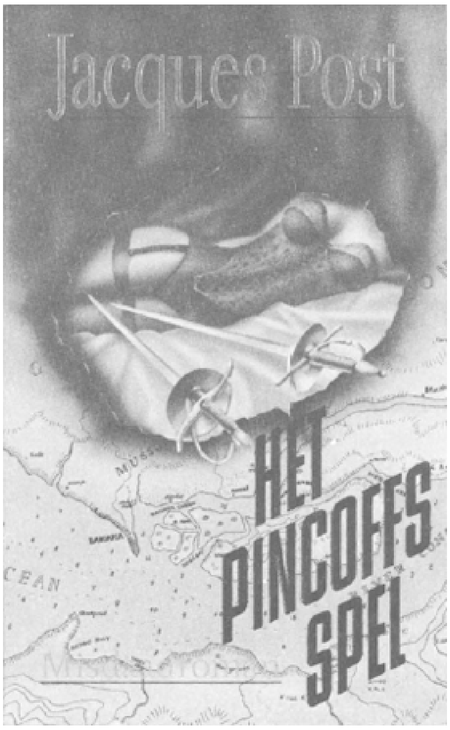
Ook al prijkt Pincoffs' naam op de omslag, het is in eerste aanleg Herbert Zoft die wij volgen, vanaf het begin van zijn carrière. De belangen van Zoft vallen niet lang samen met die van zijn baas Pincoffs, die aanvankelijk moet toezien hoe zijn werknemer makkelijk de zakken vult. Subtiel getroffen is het spaarzame optreden van de machtige baas van De Afrikaanse Handelsvereniging: wie werkelijk belangrijk is hoeft tenslotte niet overal zijn neus te laten zien. Naast deze pool van het verhaal lopen er nog een aantal, bevolkt door de meest uiteenlopende personages, om er een paar te noemen: Edward Havelaar (wél familie!), de oude meester met de degen Portrofino, ‘co-auteur’ Isis N'gi'le en een groot aantal figuranten, waaronder juist voldoende interessante dames.



De compositie van het boek is nogal ingewikkeld, omdat er zoveel gebeurt met zoveel personages op zoveel verschillende plaatsen. Hoewel ieder verhaal binnen het verhaal sterk wordt neergezet - dit is tenslotte ook Posts specialiteit, getuige ook weer zijn bijdragen aan het zomerfeuilleton in De Volkskrant, *Het Koeweit Kontrakt*-zijn er niet overal voldoende dwarsverbindingen aangebracht om een hecht geconstrueerd geheel tot stand te kunnen brengen. Het geheel is minder dan de som der delen. Desondanks biedt het boek zoveel leesplezier dat men zich al lezende niet zal zitten verbijten om het gebrek aan logische samenhang. Daarvoor schrijft Post te overtuigend en sfeervast.

Onwillekeurig vraagt men zich af wat er zou gebeuren als Tomas Ross een misdaadroman zou moeten plotten in de vorige eeuw en Jaques Post zich gedwongen zou zien een boek in de toekomst te situeren. Mogelijk zou dit experiment meer dan twee verrassingen opleveren!

Tomas Ross, *Bèta*, uitgeverij Het Spectrum BV, 205 blz., fl 24,90
Jaques Post, *Het Pincoffs Spel*, uitgeverij Luitingh, 234 blz., fl. 24,50



Peter van den Hoven
Een kleine Russische bibliotheek

In 1981 verscheen bij uitgeverij Kosmos de novelle *Lentespel* van de Russische auteur Wladimir Tendrjakow - een prachtig (jeugd)boek over een plotseling opkomende verliefdheid die het leven van de dertienjarige hoofdpersoon in een sterke stroomversnelling brengt. Tendrjakow weet heel knap, door een scherpe psychologische detailtekening en een licht-afstandelijke verteltrant, een ontroerend beeld te geven van de verwarrende verstandelijke en emotionele ontwikkeling van een opgroeiende jongen.

Verantwoordelijk voor deze uitgave was Peter Bakker die daarmee een begin maakte met vertalingen van moderne Russische auteurs, veelal schrijvend voor zowel jongeren als volwassenen, en daarmee een voor Nederland relatief onbekend terrein begon te exploreren. Helaas verdween een jaar later Kosmos als kinderboekenuitgeverij van de markt, maar Bakker zette zijn inspanningen onverminderd voort en begon onder de uitgeversnaam Simon voor zichzelf.

Sinds 1984 zijn er vier, onderling heel verschillende, maar kwalitatief zeker opmerkelijke boeken verschenen, die in de loop van de zeventiger en tachtiger jaren in Rusland werden uitgebracht en sindsdien ook in andere landen werden vertaald. Hoewel het nog onduidelijk is wat de onder Gorbatsjow naar buiten getreden *glasnost* voor invloed heeft op het gebied van de jeugdcultuur in het algemeen en de jeugdliteratuur in het bijzonder èn of deze boeken in een dergelijk liberaliseringsproces geplaatst kunnen worden. Evident is, na lezing van Bakkers bescheiden keuze, dat er in ieder geval gesproken kan worden van een forse relativering van het traditionele, sociaal-realistische en propagandistische jeugdboek. Tegelijkertijd is er een interessante doorbraak te zien op zowel thematisch gebied (vooral psychologisch en moreel) als wat de literaire vormgeving betreft, die zorgt voor boeiende literatuur met een internationaal karakter voor jongeren èn volwassenen.

Van Vasilj Bykov verscheen *Een troep wolven*, het via flash-backs vertelde verhaal van een Russische partizaan die door de Duitse linies breekt om enkele mensen, waaronder een hoogzwangere vrouw, te bevrijden. Na een verschrikkelijke tocht door vijandelijk gebied ontkomt alleen hij, met de pasgeboren baby, aan de vernietiging door Duitsers en collaborerende Russen. Dertig jaar na dato gaat de oude Levtsjoek op zoek naar wat er van dat kind terecht is gekomen en beleeft via herinneringen zijn verleden. Een soms aangrijpend en gruwelijk boek dat de realiteit van een oorlog in alle details laat zien, maar misschien net iets teveel aan heldenmoed en schuldgevoel bevat om te kunnen boeien, al is aan de karakterontwikkeling van Levtsjoek ontegenzeglijk veel aandacht besteed. En het mist gelukkig de gebruikelijke oorlogsromantiek.

Psychologisch interessanter, want met meer oog voor tegenstrijdigheden en herkenbare conflicten en daardoor genuanceerder, zijn de twee novellen van Viktoria Tokareva, in Rusland bekend als schrijfster van korte verhalen en filmscripts, die onder de titel *Talisman/Onromantisch* werden vertaald. De eerste gaat over een twaalfjarige jongen die door zijn omgeving, vooral zijn onderwijzeres, als een nietsnut met weinig toekomstmogelijkheden wordt gezien maar die door de daarmee gepaard

gaande psychische belasting heenbreekt door zichzelf als talisman aan te bieden aan anderen die in bepaalde situaties hulp of geluk nodig hebben. Djoek slaagt daar in dit zeer vermakelijke verhaal wonderwel in, totdat hij in de gaten krijgt dat hij ook nu zichzelf vooral door de ogen van anderen ziet. Hij raakt dan ook steeds meer gebukt onder zijn speciale gave, en zoekt met hernieuwde kracht naar mogelijkheden om door zichzelf en anderen gewaardeerd te worden om wat hij is, en niet wat hij pretendeert te zijn. Het eind van het verhaal levert een prachtige confrontatie op met zijn onderwijzeres - een tragi-komisch sluitstuk van een tegelijk lichtvoetige en diepzinnige vertelling.

Onromantisch verhaalt over een hotel-de-botel-verliefdheid van het meisje Tanjka, een zestienjarige plattelandspostbode, voor een trompetspelende helicopterpiloot met hoogtevrees, die echter niets van haar moet weten. Dat levert de nodige verwikkelingen op voor haarzelf en haar vriend, waarbij een en ander heerlijk uit de hand loopt, en de lezer ziet dat, af en toe door blikken van verstandhouding met tussen de regels door knipogende schrijfster, gniffelend aan, wetend dat het aan het einde allemaal wel goed zal komen. Twee ontroerende, humoristische novellen, uitstekend verteld en met mooie informatieve doorkijkjes in het dagelijks leven van gewone Russische jongeren.

Albert Lichanov, met twee boeken vertegenwoordigd in de Simon-reeks, is wellicht een van de bekendste auteurs voor jongeren. Hij werd geboren in 1935, is hoofdredacteur van het jeugdtijdschrift Smena, en schreef boeken die niet alleen in Rusland positief werden ontvangen: vertalingen verschenen onder andere in Italië, Japan en de Verenigde Staten. Zijn werk kenmerkt zich door een nauwgezette weergave van de psychologische en morele ontwikkeling van jongeren die op een soms niet mis te verstane wijze met de wereld van de volwassenheid geconfronteerd worden, waardoor ze hun gevoel voor richting tijdelijk verloren hebben. In de beschrijvingen van hun pogingen met zichzelf en hun omgeving in het reine te komen is Lichanov op zijn best: een bijna laconieke, maar tegelijk scherp-analytische en

bijzonder beeldrijke taalhantering die getuigt van greep op de materie zonder dat hij daarbij de lezer hinderlijk voor de voeten loopt. Zowel *Zonsverduistering* als *Het bedrog* zijn staaltjes knappe romankunst die Lichanovs kracht ten volle tonen.

Zonsverduistering verscheen drie jaar geleden, en gaat over de relatie tussen twee jonge mensen, Ljena en Fjodor, die hun eerste liefde beleven tegen de achtergrond van breekbare toekomstverwachtingen. Ljena is na een ernstige ziekte, ze heeft verlamde benen en zit in een rolstoel, thuis uit het internaat bij haar ouders, en worstelt met het accepteren van haar handicap en verzet zich hard tegen elke vorm van medelijden die ze van haar omgeving, bij hun eerste ontmoeting ook van Fjodor, te verduren heeft. Fjodor is een wat in zichzelf teruggetrokken jongen die helemaal opgaat in de aandacht voor zijn postduiven en zo zijn weinig aantrekkelijke thuissituatie, met een drinkende vader en verbitterde moeder, tracht te ontlopen. Tussen die twee ontwikkelt zich een voorzichtige liefdesrelatie die door Lichanov met alle gevoelswisselingen van dien voortreffelijk wordt opgeroepen in veel gedetailleerd beschreven confrontaties. Het verzet van Ljena tegen wat in haar ogen een perspectiefloze relatie is, de moeilijke acceptatie van haar handicap, Fjodors onzekerheid en neiging voor problemen op de loop te gaan, maar ook zijn spontaniteit en plotselinge dadendrang, dat alles wordt haarscherp en vaak met de duiven in een, soms wat al te nadrukkelijke symbolische hoofdrol, getekend. Een hoogtepunt wordt bereikt als aan het einde blijkt dat de slechte woonwijk waarin ze leven gesloopt moet worden en ze elkaar uit het oog dreigen te verliezen. Fjodor, niet bij machte daar iets tegen te doen, steekt zijn duivenhok in brand.

Aanvankelijk wil hij zijn duiven de vrijheid geven, maar uiteindelijk brengt hij ze over naar het internaat van Ljena en weet haar te overtuigen dat er een een basis is waarop ze samen verder kunnen. Lichanov laat zien dat machteloosheid, levensperspectief, liefde, vertrouwen en solidariteit het leven van opgroeiende jonge mensen ingrijpend kunnen beïnvloeden. Jammer is dat de volwassenen lang niet zo scherp naar voren komen: ze blijven schematisch en teveel op de achtergrond. Opvallend is dat Lichanov er niet voor terugschrikt nogal wat verdriet en ellende in zijn boeken te verwerken, iets wat bij een andere auteur licht tot sentimentaliteit en melodrama aanleiding zou geven. In *Het bedrog*, vorig jaar vertaald, is de rampspoed die Serjozja overkomt niet misselijk: zijn vader, een testpiloot, kwam om voor hij geboren werd; zijn moeders relatie met een andere man gooit zijn leven drastisch door de war; niet lang na een nieuw huwelijk overlijdt ze; en bovendien ontdekt Serjozja dat hij zijn leven lang bedrogen is: zijn vader is niet dood en zijn ouders leefden gescheiden. Halverwege het boek zijn dat de feiten die de jongen van zijn ankers losslaan en hij dreigt aan de zelfkant van de samenleving te belanden. Wat dan volgt is een keten van gebeurtenissen die zijn gevecht laat zien met een (volwassen) wereld, waarin goed en kwaad, waarheid en leugen, verantwoordelijkheid en vlucht voor eigen daden niet meer op een eenvoudige zwart-wit manier van elkaar te scheiden en te beheersen zijn. Serjzoja's moeder en vooral zijn oma bijvoorbeeld, worden met al hun persoonlijke (eigen)aardigheden volstrekt overtuigend neergezet. *Het bedrog* is een prachtig boek waarin de kinder- en volwassenenwereld op het breukvlak van de puberteit stevig met elkaar in de clinch gaan. Zonder larmoyantheid en aanverwante romantische artikelen is Lichanov erin geslaagd een ontroerend portret te schetsen van een jongen dat je na lezing nog lang bijblijft.

Het is te hopen dat uitgeverij Simon de komende tijd meer van dit soort jeugdromans uit kan brengen. Want zo langzamerhand ontstaat er een kleine Russische Bibliotheek die zeer de moeite waard is.

Lentespel, Wladimir Tendrjakow; vert. Dick Peet. Uitgeverij Kosmos, 1981.
Een troep wolven, Vasilj Bykov; vert. Connie Brood. Uitgeverij Simon, 1984.
Talisman/Onromantisch, Viktoria Tokareva; vert. Anne Stoffel. Uitgeverij Simon, 1986.
Zonsverduistering, Albert Lichanov; vert. Katja Vos. Uitgeverij Simon, 1984.
Het bedrog, Albert Lichanov; vert. Anne Stoffel en Katja Vos. Uitgeverij Simon, 1986.
Uitgeverij Simon, Ary Schefferstraat 121, 2597 VR Den Haag, 070 - 280616.

Nico Scheepmaker

Zegt de naam Koos Hageraats je iets? Hij recenseert boeken op zo'n manier dat je na lezing nog maar drie dingen weet:

1. Het boek deugt niet;
2. De schrijver van het boek deugt ook niet;
3. Koos Hageraats.

Als je binnen de kortst mogelijke tijd naambekendheid wil krijgen in de wereld van de Nederlandse literatuur, is dat natuurlijk wel de methode. Ze is al wel eens eerder toegepast natuurlijk. Hoe heet die jongen nou ook alweer die altijd met twee mooie meisjes aan zijn zij (aan beiden zijden één) zijn entree maakte op boekenbals en daarvan afgeleide gebeurtenissen? Iets met een V, volgens mij. Hij is toen samen met zijn vriend, wiens naam mij nu ook even ontschoten is (iets met Hout), nog opgepakt en in het cachot gedouwd omdat zij op grootscheepse en naar het aanvankelijk leek ook slimme wijze de PTT hadden opgelicht. Maar zo slim waren ze toch niet dat ze niet door een stel postbodes konden worden ontmaskerd, en zo is het eigenlijk ook gegaan met hun literaire carrière. Die met die V (het lijkt nu alsof ik omderwille van het effect net doe alsof ik zijn naam niet meer weet, maar ik ben hem echt eventjes vergeten, ik zoek hem terwille van het effect alleen even niet op, zoals ik in andere gevallen wel zou hebben gedaan) startte zijn literaire loopbaan op dezelfde manier als Koos Hageraats: hij begon als een ‘fauve’ om zich heen te slaan en was als vliegenmepper daarbij wel zo verstandig om vliegen van het grootste kaliber als doelwit te nemen: W.F. Hermans, Gerard Reve, Harry Mulisch, dat soort grootmachten, als ik mij goed herinner. Maar ja, die schrijvers bestaan nog steeds en waar is V-nog-wat gebleven?

Eenzelfde vergankelijkheid bedreigt Koos Hageraats, als hij zichzelf alleen maar blijft profileren via scheldkritieken, en vooral als hij zich daarbij uitleeft op schrijvers als Hannes Meinkema en Ton Lensink. Neem zijn stuk in De Tijd van 12 juni 1987 over *Aantekeningen bij een noodlottige gebeurtenis* van Ton lensink. Er staat boven: PRETENTIEUZE PULP, PLAGIAAT EN PUISTJESPROZA. Die titel blijkt een samenvatting te zijn van een regel uit de recensie:‘Pretentieuze pulp is het, plagiaat van gedeukt blik, puistjesproza.’

Wat valt je hierin op? De alliterende p's. In de titel is ‘van gedeukt blik’ waarschijnlijk weggelaten omdat er geen p's in zaten; als Koos Hageraats over ‘plagiaat van geplet plaatijzer’ had gerept zou dat er zeker in hebben mogen blijven. Zulk barok en bourgondisch proza, waarbij de woorden brooddronken over elkaar tuimelen, doet al meteen onbetrouwbaar aan.’ Het is slecht geschreven, het is krakkemikkig in elkaar gezet, het is vet aangezet, het is: b a g g e r , met als hoogtepunt bladzijde 131, als het voorbij is.’

Hier is geen koelbloedige, vakbekwame chirurg aan de gang geweest, is je eerste gedachte, maar een dolgeworden ‘butcher’, een man die er niet op uit is even een pitje uit de aardappel van de Nederlandse literatuur te verwijderen, maar die dat pitje voor de hele aardappel aanziet en er met een hakmes op inhakt totdat er zelfs geen friets meer te bakken zijn van alle snippers. Dat krijg je er nu van, ik begin nu zelf ook al in overdrachtelijke beelden te spreken! Laat ik liever een voorbeeld geven uit het dagelijks leven, dat jou, als inwoner van Broek in Waterland, zal aanspreken. Toen ik gisteravond met Sara van jullie vandaan terug naar huis liep, zagen we een

stuk of zeven jongens bij het Havenrak om iets heen staan. Sara zag er wat klasgenootjes bij staan, was wel nieuwsgierig, maar wilde alleen even gaan kijken als ik meeliep. Veel jongens op een kluitje maken haar toch nog wat schichtig, ondanks haar 12 jaar. Het bleek dat de jongens aan het vissen waren en een paar palingen hadden gevangen. Vanwege hun mogelijke dioxinegehalte is het raadzaam geen palingen uit het Havenrak te eten, dat weet je. Dat had die jongetjes van 12, 13 jaar niet belet met een (zo te zien bot) keukenmes eerst de kop van de paling af te snijden en nu zaten ze, nieuwsgierig als jongetjes zijn, de rest van de paling open te snijden. De lust van het doden, de opwinding van het pijn doen, met geen ander doel dan het doden en kapothakken. We hebben meteen rechtsomkeert gemaakt. Ik had er misschien iets van moeten zeggen, maar ik had geen zin als zedenmeester op te treden waar Sara bij was ('jullie zijn geen haar beter dan die jongens die laatst al die jonge eendjes de nek hebben omgedraaid!!'), bovendien zei Marijn, die gelijk met ons kwam aanlopen en zich kennelijk voor zijn vriendjes geneerde, er 'vanuit de groep' al iets van. Jagen, doden, het behoort allemaal bij het leven en de menselijke existentie, zoals ophangen en fusilleren bij de oorlog hoort (Klaus Barbie heeft ons daar onlangs nog fijntjes op gewezen), maar ik geloof toch dat je er als mens beter aan doet die neigingen zoveel mogelijk te onderdrukken. Ik heb zelf een keer, in milde mate, zo'n gevoel van jagersopwinding gehad. Ik denk dat ik toen ook een jaar of 12 was. Ik hielp in de tuin van Scheltus, de boer die tegenover mijn oma woonde waar ik logeerde, in Hippolytushoef op Wieringen. Er liepen kippen los rond in de tuin, ik raapte kluitjes aarde op en mikte die van verre zo dicht mogelijk àchter de kippen, zodat zij verschrikt kakelend opsprongen en een paar meter wegfladderden. Zo probeerde ik ze, door zulke schoten achter de boeg, uit de tuin te verjagen en ik merkte toen opeens dat ik dat een opwindend en leuk spel vond. Toen ben ik er abrupt mee gestopt. Zo jong als ik was besefte ik toch al dat dat geen koosjer gevoel was, dat dat gevoel niet deugde. Zo zou ik mij ook generen als ik recensies schreef zoals Koos Hageraats die schrijft. Ten eerste vind ik het zonde van

mijn tijd om een boek te gaan lezen dat mij vanaf de eerste bladzij al niet aanstaat, en ten tweede vind ik het veel leuker, omdat het veel lastiger is te formuleren waarom je iets bewondert, dan waarom je iets verafschuwt. Een stuk taai vlees leg je toch ook na twee pogingen weg en je oordeel kun je daarna in drie woorden geven: ‘taai als apehaar’. Maar een malse tournedos zoals ik die in de Schrijversclub in Belgrado meermalen te eten kreeg, sappig, vol van smaak, met een knapperig, zout korstje, een tournedos van vier centimeter hoogte waar je mes denondanks moeiteloos doorheen sneed dankzij het feit dat het vlees eerst een dagje buiten de koelkast (en buiten het beest) aan de bacteriën van alledag was blootgesteld, - van zo'n stuk vlees kun je je niet in drie woorden af maken!

P.s. Ik bedoelde Theo Kars. Geen V te bekennen!

Aart van Zoest

'Een nul, Hageraats.' Zo formuleerde Renate Dorrestein het, geheel aan het eind van haar column in De Tijd (12 juni '87). Drie woorden, geen werkwoord, en toch een hele zin. Als je zo schrijft, kun je echt schrijven - ik kan daar dromerig van worden. 'Hageraats is een nul' zou vlekkeloos en volkomen begrijpelijk Nederlands geweest zijn, niets op aan te merken. Maar door een woordje weg te laten krijgt de formulering iets extra's. Dat is de kracht van de elliptische constructie. Wie 'ga opzij' zegt, bereikt het gewenste effect wel. 'Opzij' voegt door de weglating verbale slagkracht toe.

En toch, een ellips produceren, dat kunnen we allemaal. Het raffinement van 'Een nul, Hageraats' zit niet alleen in het elliptische karakter. Het korte en krachtige heeft zijn speciale werking ook te danken aan zijn prominente plaats in de tekst, namelijk aan het einde. Dat is de plaats van een conclusie. Als de conclusie kort en krachtig is wordt hij daardoor memorabel en overtuigend. Is hiermee alles over de zin 'Een nul, Hageraats' gezegd? In de verste verte niet. Door hem op deze manier te construeren maakt Renate Dorrestein gebruik van een stijltruc waarover ik het terloops al eens heb gehad, zoekend naar het geheim van Célines bijzondere stijl, de stijl met de drie puntjes. Die drie puntjes geven eigenlijk al aan waar het om gaat: er moet iets worden aangevuld. Geen woorden, zoals je zou kunnen denken. Wat moet worden aangevuld is: de toon. We weten allemaal wel dat de geschreven notering van woorden en zinnen onvolledig is. Ten opzichte van de gesproken taal wordt er iets heel belangrijks weggelaten: de melodie. Er is misschien geen taal ter wereld waarin de melodie zo rijk, zo wisselend en zo belangrijk voor de betekenis is als het Nederlands. Neem ons nuttige woordje 'Zo'. Je kunt er mee wijzen naar een handeling. 'Hoe doe je dat? Zo.' Je kunt er mee aangeven dat je een punt zet. 'Zo. Ik ben klaar.' Die punt kan ook aan een begin staan. 'Zo. We gaan beginnen.' Je kunt er ongeloof mee uitdrukken en zelfs een soort dreigement. 'Zo. Vind jij dat?' De gebruiksmogelijkheden van 'Zo' lijken onuitputtelijk en dat komt door de toon waarop het wordt uitgesproken, en die door de lezer moet worden aangevuld als hij niet meer dan het kale 'Zo' op papier onder ogen krijgt.

Schrijvers die 'op toon' tegen hun lezers praten doen dus een beroep op de zelfwerkzaamheid van die lezers. Dat schept een band, mogen we wel zeggen. Het geeft - als het lukt om die band te laten ontstaan - iets samenzweerderigs tussen schrijver en lezer. Ik geloof dat hierin het stilistische geheim van Céline schuilt, waardoor je als lezer het gevoel krijgt dat er iemand wat hijgerig overredend in je oor staat te fluisteren, zo'n beetje als de Vieze Man in het park tegenover een passerende Keurige Heer.

'Een nul, Hageraats' heeft dat: je kunt de zin niet afstandelijk lezen, zoals je de koele conclusie 'Hageraats is een nul' wèl tamelijk toonloos en emotieloos kunt meemompelen. En in de niet genoteerde, maar door de lezer gemakkelijk te reconstrueren bijbehorende toon, ontstaat er tussen Renate Dorrestein en mij, op het moment dat ik dat zinnetje lees, een leuke verstandhouding. Zij zegt 'Wat is die Hageraats een nul, hè?' en ik ga op de uitnodiging tot instemming grif in door ja te knikken: we zijn het roerend eens.

Natuurlijk zijn we het roerend eens, want evidentere nulliteit werd zelden aangetroffen. De conjunctuur van de Nederlandse literaire kritiek schrijft in onze dagen voor: zuur en pissig. In De Volkskrant hangt de zure geur, de ongewassen

oksels van hen die tot diep in de nacht hebben zitten doorpraten over de medemens die zich verbeeldt dat-ie meer is dan een ander. Dat gaat daar van sportpagina tot kunst en letterkunde. In de NRC is het de weeë urinelucht van incontinente ouwe zakken die wel voelen dat ze geestelijk net zo in de verzakking en verzwieping raken als lichamelijk en voor dit ongemak met schamperheid wraak nemen, alléén in het Culturele Supplement, dat moet gezegd. Hageraats zet zich dus niet af. Hij sluit zich aan. Mit ruhig festem Schritt. Het lijkt oorspronkelijk als je in een kritiek afziet van de feiten en de vrije loop laat aan je slechte humeur, maar het is in werkelijkheid zo trendy dat het plagiaat nabij komt. Het model is ongeveer zo:

'Ik mag graag urenlang op de plé zitten en dan op mijn ontblote knieën een van de boeken doornemen die mij ter bespreking zijn toegeschoven. Ik heb hier net *De gebroeders Karamazov*. Een herdruk, schijnt. O, ik zie het al. Veel moeilijkdoenerigheid met onuitsprekelijke namen en gevoelens. Problemen waar geen hond zich meer druk over maakt. Even bladeren. Nou, veel neukwerk kan ik niet ontdekken, en dat het de stoelgang bevordert kan ook al niet gezegd. Tussen de knieën dus, in de richting van mijn benedenwaarts gerichte duim. Als het daar maar niet net zo verstoppend werkt als boven. Eens even kijken, wat hebben we hier? Een folder van Wehkamp. Kijk, daar heb je wat aan. Daar kunnen al die literaire knoeiers een voorbeeld aan nemen. Daar ga ik straks tijdens het NOS-journaal nog wat verder in lezen. Hier is een nieuwe bundel gedichten van Gerrit Komrij. Mag ik even overgeven? Z'n columnpjes, alla, daar moet ik nog wel eens een keertje om lachen. Maar daarbuiten heeft die niksige nicht toch zeker nog nooit iets leesbaars geschreven. En hier, wat zegt de flaptekst? Veelbelovend debuut? Wat denkt ze wel? Hup, door de plé ermee, zo schiet ik lekker op.'

Zo doe je dat als hedendaags Nederlands literair criticus. En hoe het Hageraats gelukt is om dit model zo slaafs als het maar kan te volgen en desondanks de aandacht te

trekken is iets waarvoor ik geen verklaring verzinnen kan. Laten we het liever over Renate Dorrestein hebben. Het communucatieve aspect van ‘Een nul, Hageraats’ zit hem ook nog in de onzichtbaar opgetrokken wenkbrauwen en neergetrokken mondhoeken die horen bij het uitspugen van die eigennaam. Aan de zin zit een hand waarvan de duim spottend naar achteren wijst, in de richting van de zich uitslovende criticus, stoer doend, zich overschreeuwend, belachelijk zonder het te weten, alles in dienst van zijn streven om naambekendheid te verwerven. En als het hem dan lukt, so what? Is naambekendheid het hoogste?

Maar wat is het alleraardigste? Dat ‘Hageraats’ in ‘Een nul, Hageraats’ ook een vocativus kan zijn. Misschien spreekt Renate Hageraats wel toe. Als een strenge meesteres. ‘Leerling Hageraats, je hebt voor je proefwerk een nul.’

Zo hoort het ook. Je bent nooit uitgeïnterpreteerd, als er goed geschreven is, zelfs in zoiets vluchtigs en onpoëtisch als een column.

Wij zitten er natuurlijk mee, dat we deze pittige Renate in dit blad als buurvrouw hadden. Je ontkwam moeilijk aan een vergelijking. Ik heb erg genoten van wat ze heeft verteld over de Amerikaanse kinderen die haar studenten waren, over de wisselvalligheden rond haar voornaam (‘Vaak ben ik een rieneet. Soms ook een rannadda.’), over de dikte van de boeken (jumbo, gigant). Allemaal in sprankelend proza.

Tegen een BZZLLETIN-lezer gaf ik het toe: ik vond haar belendende stukjes leuker dan die van mij. Uiteraard observeerde ik het gezicht van de aangesprokene scherp toen ik het gezegd had. Om de waarachtigheids-tekens te kunnen lezen als hij zeggen zou ‘Hoe kom je daar nou bij, kerel?’ Hij zei: ‘'t Is dat je het zelf zegt.’

[Vervolg 'Je kunt niet boven de partijen staan']

vervolg van pag. 6.

Maar je betrekkelijk gevoel van verbondenheid kan toch niet alleen met je vader te maken hebben?

Maar het is me nogal een stap, van je vader naar Israël. Waar ik soms zo vreselijk kwaad over kan zijn in Israël, is dat moment voor de martelaren van de geschiedenis. Nou, mijn vader was geen martelaar, mijn vader werd gewoon opgehaald, omdat hij joods was, niet omdat enige vorm van vrijwilligheid erin zat.

Zelfs Edith Stein, die nu heilg verklaard is, of zalig verklaard, was geen martelaar. Die is uit dat klooster gehaald omdat ze jodin was en verder niks. Er was voor ons - zeg ik dan toch maar - geen mogelijkheid om een martelaar te zijn. Want je werd toch vermoord. De Duitsers hebben het nog een tijd doen voorkomen alsof er een verschil was tussen een strafkamp en een gewoon joods lot, maar dat was er helemaal niet.

Je kon geen martelaar zijn, je kon geen held zijn.

Je vader was niet religieus?

Nee, maar zijn ouders waren dat wel, vroom.

Nee, want anders was hij niet getrouwd met mijn moeder, hoewel mijn moeder nog officieel joods geworden is, dat moest. Vanwege mijn vaders moeder moest dat. En ik geloof dat mijn vader - maar ik heb hem helaas maar...toen ik tien was is hij al weggehaald - zich wel identificeerde met joden. Hij zag er ook erg joods uit.

Als er geen Hitler geweest was, was er ook geen Israël geweest, dan was er door assimilatie alleen maar een handjevol joden overgebleven. Maar kijk, dat handjevol dat blijft altijd over, dus antisemitisme zal er ook altijd zijn.

Ik weet niet hoe jij erover denkt, voor jou is het waarschijnlijk veel makkelijker omdat je veel joodser bent dan ik.

Ik betwijfel of ik joodser ben dan jij.

Jij kunt je niet voorstellen dat het werkelijk alleen maar te maken heeft met de positie van mijn vader. En toch is het zo. Je moet proberen dat even voor te stellen.

Volgens mij is je karakter, je instelling in het leven, voor je vijftiende bepaald. En ik was vijftien met de bevrijding. En het heeft nog even geduurd voordat we zeker wisten dat mijn vader niet terug zou komen. Voor mijn vijftiende was het hele leven natuurlijk daardoor bepaald.

Ik was vijf toen we uit Duitsland weggingen, en toen naar Nederland, naar Engeland, toen weer terug naar Nederland. Die hele oorlog door waren zij Duitsers, wij waren buitenlanders in dit land. Mijn vader was meteen al weggehaald, wij waren erg, totaal op elkaar aangewezen. Mijn moeder, mijn broertje, mijn zusje en ik. Mijn broertje en zusje voelen het net zo als ik. Wij zijn helemaal het produkt van die oorlog, van de jodenvervolging. Voor mijn eigen gevoel is er geen element van vrije keus bij, wij zijn zo gemaakt en wij zijn zo gebleven, in wezen zijn we zo gebleven.

We zijn allemaal getrouwd met... mijn zusje en ik roetmensen die niet joods waren en mijn broer met iemand die dat half is, dus daar heerst het iets meer, maar hij heeft ook zijn zoon niet laten besnijden. We zijn niet religieus, we willen niet gedwongen

worden door een kind naar de synagoge te moeten gaan waar we niets aan doen. Dat zouden we allemaal vals vinden, een valse noot. Maar er hoeft maar iets te gebeuren in de wereld tegen de joden en we zijn allemaal op dezelfde manier kwaad, gekwetst, beangstigd, verontwaardigd.

Zo'n stuk als dat van Jan Blokker in De Volkskrant over Israël, dat raakt ons allemaal op dezelfde manier. Niet alleen ons, natuurlijk ook een heleboel niet-joden in Nederland, en waarschijnlijk alle joden, ja dat denk ik wel. Want er zit iets buitengewoons troebels in om Israël nu juist met nazi-Duitsland te vergelijken. Dat is naar, het is gewoon een rotstreek op zijn minst.

Ik heb van het jodendom alles geleerd door mijn verblijf in Israel. En soms lees ik er iets over. Ik vind het ook in veel opzichten een aardig geloof. In andere opzichten zou ik me er waarschijnlijk, net zoals Carry van Bruggen, los van gemaakt hebben. Het is ook een hele enge cultuur, waar ik uit zou hebben gewild. Zoals ik trouwens ook denk ik als ik een Russische jood was, zou ik naar Amerika gaan en niet naar Israël. Wantje wil eindelijk die vrijheid en die algemene grote cosmopolitische cultuur bereiken. In Israël ben je natuurlijk toch nog een beetje in de provincie. En dat zie ik ook niet zo gauw veranderen.

Ik heb een tijdlang gedacht: assimilatie is het enige, dat moet er maar van komen en daar is na die vreselijke, afschuwelijke aderlating van vóór 1945 de wereld gereed voor. Ik ben blij dat ik niet - of blij - ik heb dat in ieder geval niet vol gehouden, want het bleek niet waar te zijn.

Zou dat ook niet een capitulatie betekenen?

Ja, maar het is ook niet zo dat de joden totaal assimileerbaar zijn, dat blijkt steeds van niet. Aangezien je toch in de wereld moet leven, want er is geen andere wereld, dan moet je maar iets doen. Dan maar niet langs de kant van de weg sluipen zoals joden vroeger deden, dicht langs de muur van de huizen sluipen omdat je aangevallen kon worden van alle kanten.

De tekst van dit interview is gebaseerd op een vriendschappelijk gesprek en nadien niet door Renate Rubinstein geautoriseerd.

Register

Tijdschriften die zich jaargang na jaargang opstapelen, verliezen hun gebruikswaarde. Je hebt het bijvoorbeeld over Alfred Kossmann, je herinnert je artikelen over hem in BZZLLETIN. Hoe vind je die terug?

Bijgaand register is géén volledig personen- en titel-, laat staan zakenregister. Het is samengesteld met het oog op die bruikbaarheid. Wij zijn er van uitgegaan, dat de gebruiker van het register genoegen neemt met een opgave van wie over wat in BZZLLETIN heeft geschreven, en wie wat heeft gepubliceerd. Hierbij is een onderscheid gemaakt tussen beschouwende bijdragen over een auteur en/of werk en zgn. oorspronkelijke bijdragen, te weten poëzie, proza of essay. Een onderscheid dat tamelijk artificieel is en zeker discutabel, waarbij bovendien de grenzen nogal eens moeilijk te trekken zijn. We menen dat het gemaakte onderscheid de gebruikswaarde van dit register ten goede komt. In de praktijk zal blijken, dat het gemaakte onderscheid nauwelijks problemen oplevert; het (gemakkelijk kunnen terugvinden staat immers voorop.

Hoe werkt dit register? Een voorbeeld:

KOSSMANN, Alfred
FRAGMENTEN VAN EEN JAAR 145/45
zie BALTUS, Eugenie
zie BEKKERING, Harry
BEKKERING, Harry
Kossmann, Alfred
'Geur der droefenis', 145/33

Deze (typografisch geordende) verwijzingen geven aan dat Harry Bekkering over Alfred Kossmann heeft geschreven en wel in het bijzonder over zijn roman 'Geur der droefenis', en dat dit artikel te vinden is in BZZLLETIN 145 op pagina 33; dat Alfred Kossmann een zgn. oorspronkelijke bijdrage in BZZLLETIN heeft gepubliceerd, in nummer 145 vind je dan op pagina 45 dat het een verhaal is en dat Eugenie Baltus over Alfred Kossmann heeft geschreven. Kijk je bij Alfred Kossmann dan zieje meerdere verwijzingen. Ben je op zoek naar 'Geur der droefenis', moet je dus die hele lijst aflopen, d.w.z. de verwijzing opvolgen om die roman te kunnen vinden (in dit geval dus bij Bekkering, Harry), zoals je eerst bij Eugenie Baltus moet kijken om te vinden waar deze over Alfred Kossmann heeft geschreven. Toegegeven, het is af en toe wat omslachtig, maar daarentegen enorm ruimtebesparend; een helaas noodzakelijke maatregel.

Tenslotte: bij de zgn. beschouwende bijdragen wordt verwezen naar de pagina waarop het artikel begint. Wordt bijvoorbeeld in het artikel van August Hans den Boef in BZZLLETIN 145 op pagina 69 aandacht besteed aan Don DeLillo, dan is de opgave niettemin 145/67, namelijk de pagina waarop het artikel van August Hans den Boefbegint. We hebben hiervoor gekozen om de context, waarin auteurs veelal worden geplaatst, tot zijn recht te laten komen. Voor zgn. oorspronkelijke bijdragen geldt deze aansluiting uiteraard niet.

Op- en aanmerkingen die het register van de komende jaargangen ten goede kunnen komen, zijn van harte welkom.

UITGEVERIJ BZZTôH - STILLE VEERKADE 7 - 2512 BE DEN HAAG
TEL. 070-632934

Bzzlletin
Register van de vijftiende jaargang nummers 138 t/m 147
1986-1987

ABRAHAM, F. Murray
zie BAUMANN, Hans D.

ABRAHAM-VAN DER MARK, Eva
Marugg, Tip 143/77

ALAIN-FOURNIER (psd. Henri Fournier)
zie Zoest, Aart van

ALFÖDY, Mari
Ottlik, Géza 146/16

ANDREUS, Hans
zie Bekkering, Harry

ANNAUD, Jean-Jacques
zie BAUMANN, Hans D.

APPEL, René
zie SWART, Peter

BALDE, J.
PARTHENIA 144/60

BALTUS, Eugenie
Kossmann, Alfred
'De nederlaag' 145/12

BATAILLE, Georges
zie BOSCH, Elisabeth

BATCHELOR, John Calvin
zie BOEF, August Hans den

BAUMANN, Hans D.
Abraham, F. Murray **(gesprek)** *141/60*
Annaud, Jean-Jacques **(gesprek)** *141/48*
Connery, Sean **(gesprek)** *141/57*
Eco, Umberto
'De naam van de roos' 141/6; 141/26; 141/34; 141/68
'Naschrift bij De naam van de roos' 141/72

Eichinger, Bernd **(gesprek)** *141/54*
Over de film 'De naam van de roos' 141/38; 141/44

BEEK, Sandra van
Literatuur en film in de Verenigde Staten 138/41

BEEKMAN, Klaus
Reve, Gerard
'Lieve jongens' en 'De vierde man' (over de verfilming) 138/3

BEKKERING, Harry
Andreus, Hans (poëzie voorkinderen; i.s.m. SMARIUS, Nick*)*
143/111
Kossmann, Alfred
'Geur der droefenis' 145/33
Springer, F.
'Bougainville' en 'Quissama' (i.s.m. WIJCK, Frank van*) 147/14*
zie BRIEVEN

BELLOW, Saul
zie BROUWERS, Marja

BERENDSE, Gerrit-Jan
Eisfeld, Dieter **(gesprek;** *i.s.m.* EEDEN, Ed van) *145/52*

BERKELBACH, Erik
zie DERKSEN, Marion

BERTLEIN, Reinhold
Literatuur en film in Duitsland 138/47

BETHLEHEM, José van
zie BRIEVEN

BIE-KÉRÉKJÂRTÓ, Agnes de
Esterházy, Péter
'Produktieroman' 146/13
Hongaarse literatuur in Nederland (1945-1986)146/72

BILDERDIJK, W.
DE WIJSBEGEERTE (vertaling van Boetius IV, 1) 144/57

BOEF, August Hans den
DeLillo, Don
en Batchelor, John Calvin 145/67
Kafka, Franz 142/58
Kossmann, Alfred 145/37

BOER, Leo de
Bresson, Robert 138/71

BOETIUS
CONSOLATIO PHILOSOPHIAE, IV, 1144/57

BOHLMEIJER, Arno
James, Henry
'The turn of the screw' 139/30

BOLL, Michel
Jagt, Bouke **(gesprek)** *139/66*
Romijn Meijer, Henk **(gesprek)** *144/65*
Voogd, Pietha de
en Tuin, Jenny **(gesprek** *over de vertaling van 'De naam van de roos) 141/63*

BOOMSMA, Graa
Amerikaans postmodernisme 145/62
Jongh, Edward de 143/81
Ozick, Cynthia 140/51

BOSCH, Elisabeth
Bataille, Georges
en Duras, Marguerite 142/29

BOSCH-ALBLONCZY, Emöke
Nederlandse literatuur in Hongarije (1945-1986) 146/79

BOUMAN, Ina

zie SWART, Peter

BRAKEL, Nouchka van
zie LAPINSKI, Stan

BRESSON, Robert
zie BOER, Leo de

BRIEVEN
Bethlehem, José van over
Hoven, Peter van den 147/63
Reactie Hoven, Peter van den 147/63
Ekkers, Remco over
Bekkering, Harry en Smarius, Nick 147/64

BROCKWAY, James
Homoseksuele romans 142/75

BROEK, Aart
Literatuur op Curaçao (1920-1940) 143/49

BROKKEN, Jan
HET EINDE VAN EEN PRACHTIG TIJDPERK 145-74

BROUWERS, Marja Bellow, Saul 140/3

CAIRO, Edgar
Surinaamse literatuur 143/20
Uit de negerdiepten (over het kreools-orale lied) 143/26
ZWARTE PSALMEN 143/33

CARAÏBISCHE LITERATUUR
zie BZZLLETIN 143

CARTENS, Daan
zie DIEPSTRATEN, Johan

CASIMIRUS SARBIEVIUS, Mathias
E REBUS HUMANIS EXCESSUS ODE II, 5144/58

CATULLUS
zie HOTTENTOT, Wim

CECCHI D'AMICO, Suso
zie DERKSEN, Marion

CÉLINE, Ferdinand
zie HUBERTS, W.S.

COUPERUS, Louis
zie SUASSO, Inge

CREMER, Jan
zie VRIES, Jan de

CSOÖRI, Sándor
GEDICHTEN 146/61
zie KAMMER, Henry

DELEUZE, Gilles
zie VERDAASDONK, Hugo

DELILLO, Don
zie BOEF, August Hans den

DERKSEN, Marion
Cecchi D'Amico, Suso **(gesprek** *over Luchino Visconti i.s.m.* BERKELBACH, Erik) *138/53*

DIEPSTRATEN, Johan
Höweler, Marijke **(gesprek)** *142/82*
Kossmann, Alfred **(gesprek** *i.s.m.* CARTENS, Daan) *145/5*

DORRESTEIN, Renate
Van de campus **(column)** *139/92; 140/92; 141/92; 142/92; 143/123; 144/41; 145/93; 146/91; 147/59*

DRIE, Aleks de
zie GUDA, Trudi

DUBOIS, Pierre H.
Kossmann, Alfred
'De misdaad' 145/27

Duin, Lieke van
Caraïbisch theater in Nederland 143/104

DUITSTALIGE LITERATUUR
zie BOEF, August Hans den
zie BERENDSE, Gerrit-Jan

DUITSTALIGE LITERATUUR EN FILM
zie BERTLEIN, Reinhold

DURAS, Marguerite

BLAUWE OGEN ZWARTE HAREN (fragment) 142/14
zie BOSCH, Elisabeth
zie GRESNIGT, Maria
zie MORTAGNE, Camille
zie VERSTEEG, Jan
zie VINCENOT, Agnès

ECO, Umberto
Over de film 'De naam van de roos' 141/3
zie BAUMANN, Hans D.

EEDEN, Ed van
zie BERENDSE, Gerrit-Jan

EGGELS, Hanneke
Roemer, Astrid **(gesprek)** *143/42*
Signoret, Simone 142/63
EICHINGER, Bernd
zie BAUMANN, Hans D.

EISFELD, Dieter
WERK EN ONGELUK (fragment) 145/57
zie BERENDSE, Gerrit-Jan

EKKERS, Remco
zie BRIEVEN

ELENBAAS, V.H.
Kossmann, Alfred 145/12

ENGELSTALIGE LITERTUUR
zie BOEF, August Hans den
zie BOHLMEIJER, Arno
zie BOOMSMA, Graa
zie BROCKWAY, James
zie BROUWERS, Marja
zie HELMOND, Joop van
zie RADSTAKE, Jos
zie ROMIJN MEIJER, Henk
zie TOOM, C.F. den
zie VERROEN, Sarah

ENNIUS, Quintus
zie GAY, Ivo

ENT, Anton
DRIE VERZOEKINGEN (poëzie) 139/91

ESTERHAZY, Péter
zie BIE-KÉRÈKJÁRTÓ, Agnes de

FERGUSON, Margaretha
zie KUIK, Kees

FILM EN LITERATUUR
zie BZZLLETIN 138
zie BZZLLETIN 141

FOKKEMA, Douwe
zie IBSCH, Elrud

FOURNIER, Henri
zie ALAIN-FOURNIER

FRANSE LITERATUUR
zie BOSCH, Elisabeth
zie DURAS, Marguerite
zie EGGELS, Hanneke
zie GRESNIGT, Maria
zie HUBERTS, W.S.
zie MORTAGNE, Camille
zie VERHOEFF, Han
zie VERSTEEG, Jan
zie VINCENOT, Agnès
zie ZOEST, Aart van

FRANSE LITERATUUR EN FILM
zie BOER, Leo de

GAY, Ivo
Ennius, Quintus 144/3

GEERAERTS, Jef
zie SWART, Peter

GEERDS, Koos
GEDICHT 144/87

GRESNIGT, Maria
Duras, Marguerite 142/25

GUDA, Trudi
Drie. Aleks de 143/36

GUÉPIN, J.P.
Het enthousiasme van dichters (over de Latijnse dichters) 144/47

HAJNOCZY, Peter
JEZUS' VERLOOFDE 146/26
zie JASTRZEBSKA, Jolanta

HANE-SCHELTEMA, M. d'
Ovidius 144/39

HAVEL, Václav
zie MERCKS, Kees

HELMOND, Joop van
Singer, Isaac Bashevis 140/35

HEUVEL, Aad van den
zie SWART, Peter

HEYNINGEN, Matthijs van
zie THIJSSEN, Willem

HONGAARSE LITERATUUR
zie BZZLLETIN 146

HORATIUS
zie SCHRIJVERS, P.H.

HOTTENTOT, Wim
CATULLUS 144/28
'Ons geheim is een van woorden niet? (over homoseksualiteit en literatuur) 147/41

HOUWER, Rob
zie THIJSSEN, Willem

HOVEN, Peter van den
Jeugdliteratuur **(column)** *142/78 (over Willem Wilmink); 143/120; 144/88 (over tijdschriften); 145/91; 146/89 (over Els Pelgrom en Guus Kuijer); 147/57 (over Pauline Mol)*
Arubaanse jeugdliteratuur 143/95
zie BRIEVEN

HÖWELER, Marijke
zie DIEPSTRATEN, Johan

HUBERTS, W.S.

Céline, Ferdinand
'Entretiens avec le Professeur Y' 139/48

IBSCH, Elrud
(Post)modernisme: Sprechstück in Muiderberg (i.s.m. FOKKEMA, Douwe) *145/71*

ILLYES, Gyula
GEDICHT 146/59
GEDICHT 146/60
zie KAMMER, Henry

ITALIAANSE LITERATUUR
zie BZZLLETIN 144
zie ECO, Umberto
zie VOORT, Cok van der

ITALIAANSE LITERATUUR EN FILM
zie BZZLLETIN 141
zie DERKSEN, Marion

JAGT, Bouke
PAARS DOEK 139/76
zie BOLL, Michel

JAMES, Henry
zie BOHLMEIJER, Arno

JANSMA, Esther
GEDICHT 144/87

JASTRZEBSKA, Jolanta
HAJNOCZY, Peter 146/22

JEUGDLITERATUUR
zie BEKKERING, Harry
zie HOVEN, Peter van den

JOODS-AMERIKAANSE LITERATUUR
zie BZZLLETIN 140

JONG, Ate de
Soeteman, Gerard **(gesprek)** *138/13*

JONG, Theo de
Jonge, Freek de 142/67

JONGE, Freek de

zie JONG, Theo de

JONGH, Edward de
zie BOOMSMA, Graa

JULIANA, Elis
De tamboe op Curaçao 143/59

KAFKA, Franz
zie BOEF, August Hans den

KAMMER, Henry
Portretten van Hongaarse dichters (i.s.m. SWAAN, 78 Wim) *146/66*
Sütö, András 146/42

KÁNYÁDI, Sándor
GEDICHTEN 146/62
GEDICHT 146/64
zie KAMMER, Henry

KIBÉDI VARGA, A.
Postmoderne literatuur in Hongarije.
Krasznahorkai, László
'Diabolische tango' 146/3

KOCH, H.
Norwid, Cyprian Kamil 142/50

KOOIMAN, Dirk Ayelt
zie VERDAASDONK, Dorothee

KOSSMANN, Alfred
FRAGMENTEN VAN EEN JAAR 145/45
Commentaar op Ernst H. Kossmann 145/4
Commentaar op Wally Elenbaas 145/13
Commentaar op C. Reedijk 145/20
zie BALTUS, Eugenie
zie BEKKERING, Harry
zie BOEF, August Hans den
zie DIEPSTRATEN, Johan
zie DUBOIS, Pierre H.
zie ELENBAAS, V.H.
zie KOSSMANN, Ernst H.
zie MAANEN, Willem G. van
zie REEDIJK, C.
zie VERROEN, Sarah

KOSSMANN, Ernst H.
EEN GELUKWENS (brief aan Alfred Kossmann) 145/3

KRASZNAHORKAI, Lásló
zie KIBÉDI VARGA, A.

KUIK, Kees
Ferguson, Margaretha
'Brief aan niemand, dagboekfragmenten 1948-1984' 141/79

KUIJER, Guus
zie HOVEN, Peter van den

LAPINSKI, Stan
Brakel, Nouchka **(gesprek)** *138/29*

LEEUWEN, Boeli van
zie ROO, Jos de

LEEUWEN, Evelien van
TERUGKEER 139/41

LESMAN, Karol
Joodse elementen in Poolse literatuur na 1945 140/72

LEWISOHN, Ludwig
zie RADSTAKE, Jos

LIEVERS, Menno
DE BLINDE RADIOLOOG 140/54

LUCRETIUS
zie SCHRIJVERS, P.H.

MAANEN, Willem G. van
Kossmann, Alfred 145/14

MALAMUD, Bernard
zie ROMIJN MEIJER, Henk

MARIËN, Lucas
TITANIC 139/56

MARUGG, Tip
zie ABRAHAM-VAN DER MARK, Eva

MERCKS, Kees

Havel, Václav 140/66

MÉSZÖLY, Miklós
zie NEMETH, Sándor

MEULENBELT, Anja
KNOLLEN VOOR CITROENEN (Of: is het persoonlikke literatuur) 142/42
zie VERROEN, Sarah

MEIJSING, J.N.
zie SWART, Peter

MOK, Maurits
HET EERSTE EN HET LAATSTE (poëzie) 141/88

MOL, Pauline
zie HOVEN, Peter van den

MORTAGNE, Camille
Duras, Marguerite
'De atlantische man' 142/33

MIJE, Steven van der
Pilinszky, János 146/49

NEDERLANDSE LITERATUUR EN FILM
zie BEEKMAN, Klaus
zie JONG, Ate de
zie THIJSSEN, Willem
zie VERDAASDONK, Dorothee

NEERVOORT, H.
E Springer 147/25

NEMETH, Sándor
Mészölv, Miklós
'Hongaarse novelle' 146/9

NIEMATZ, Max
GEDICHTEN 140/65

NOORDAMERIKAANSE LITERATUUR EN FILM
zie BEEK, Sandra van

NORWID, Cyprian Kamil
OP NAAR DE LEEUWEN 142/53
zie KOCH, H.

OOSTEUROPESE LITERATUUR
zie KOCH, H.
zie LESMAN, Karol
zie MERCKS, Kees
zie NORWID, Cyprian Kamil

OTTLIK, Géza
SCHOOL AAN DE GRENS 146/17
zie ALFOLDY, Mari

OVIDIUS
AMORES I, 5/ SIESTA 144/38
METAMORPHOSEN 144/45
zie HANE-SCHELTEMA, M. d'

OZICK, Cynthia
zie BOOMSMA, Graa

PAARDT, Rudi van der
Vergilius Maro, Publius 144/7

PELGROM, Els
zie HOVEN, Peter van den

PETRI, György
GEDICHT 146/63
GEDICHT 146/65
zie KAMMER, Henry

PHAF, Ineke
Antilliaanse en Surinaamse literatuur 143/3

PILINSZKY, János
zie MIJE, Steven van der

PIRANDELLO, Luigi
zie VOORT, Cok van der

POTOK, Chaim
zie TOOM, C.P. den

QUERIDO, Israël
zie SUASSO, Inge

RADSTAKE, Jos
Lewisohn, Ludwig
'The case of mr. Crump' 140/39
Springer, F.
en Scott Fitzgerald, F. 147/33

REEDIJK, C.
Kossmann, Alfred 145/17

REGISTER BZZLLETIN
BZZLLETIN veertiende jaargang, nrs. 128 t/m 137, 1985-1986
138/88

REVE, Gerard
zie BEEKMAN, Klaus

ROEMER, Astrid
LEVENSLANG GEDICHT 143/44
zie EGGELS, Hanneke

ROMIJN MEIJER, Henk
ESTHER (Een oorlogsverhaal) 144/77
Malamud, Bernard
'The Tenants' 140/23
zie BOLL, Michel

ROO, Jos de
Leeuwen, Boeli van 143/72

ROSS, Tomas
zie SWART, Peter

ROTH, Philip
zie VERROEN, Sarah

RUTGERS, Wim
Literatuur en media op de Antillen 143/85

SACHER-MASOCH, Leopold von
zie VERROEN, Sarah

SAHIHI, Arman
zieBAUMANN, Hans D.

SALMAN, B.M.
Springer, F. 147/3

SARTRE. J.P.

zie VERROEN, Sarah

SCHEEPMAKER, Nico
Droit de Réponse **(column)** *139/95; 140/93; 141/95; 142/95; 143/125; 144/95; 145/94; 146/95; 147/62*

SCHRIJVERS, P.H.
Horatius 144/21
Lucretius 144/15

SCOTT FITZGERALD, F.
zie RADSTAKE, Jos

SIGNORET, Simone
zie EGGELS, Hanneke

SINGER, Isaac Bashevis
zie HELMOND, Joop van

SMARIUS, Nick
zie BEKKERING, Harry
zie BRIEVEN

SOETEMAN, Gerard
zie JONG, Ate de

SPAANSTALIGE LITERATUUR
zie BZZLLETIN 143

SPRINGER, F.
zie BEKKERING, Harry
zie NEERVOORT, H.
zie RADSTAKE, Jos
zie SALMAN, B.M.
zie WIJCK, Frank van

SUASSO, Inge
Couperus, Louis
'Xerxes of De Hoogmoed' en
Querido, Israël
'Koningen' 139/83

SÜTÖ, András
MOEDER BELOOFT MIJ EEN GERUSTE SLAAP 146/44
zie KAMMER, Henry

SWAAN, Wim
Poëzie en maatschappelijke betrokkenheid in Hongarije 146/56
zie KAMMER, Henry

SWART, Peter
Misdaadliteratuur **(column)** *142/90 (over Jef Geeraerts)ç 143/122 (over J.N. Meijsing); 144/90 (over J. Vis); 145/89 (over Thomas Ross); 146/87 (over Aad van den Heuvel); 147/55 (over René Appel en Ina Bouman)*

SZAB, Lörinc
GEDICHT 146/60
zie KAMMER, Henry

THIJSSEN, Willem
Hevningen, Matthijs van en Houwer, Rob **(gesprek) 138/33**

TOOM, C.P. den
Potok, Chaim 140/28

TUIN, Jenny
zie BOLL, Michel

VERDAASDONK, Dorothee
Kooiman, Dirk ilvelt **(gesprek)** *138/13*
Nederlandse speelfilm en literatuur 138/59

VERDAASDONK, Hugo
Deleuze, Gilles (analyse van beweging en tijd in films) 138/79

VERGILIUS MARO, Publius
zie PAARDT, Rudi van der

VERHOEFF, Han
Sartre, J.P.
'Les Séquestrés d'Altona' 139/20

VERKADE, I.
GEDICHTEN 142/49

VERROEN, Sarah
Kossmann, Alfred
'Leopold von Sacher-Masoch' 145/29
Meulenbelt, Anja **(gesprek)** *145/82*
Roth, Philip 140/17
Sacher-Masoch, Leopold von
'Venus in bont' 145/29

VERSTEEG, Jan

Duras, Marguerite 142/3
Duras, Marguerite(bibliografie) 142/40

VINCENOT, Agnès
Duras, Marguerite 142/18

VIS, J.
zie SWART, Peter

VISCONTI, Luchino
zie DERKSEN, Marion

VOOGD, Pietha de
zie BOLL, Michel

VOORT, Cok van der
Pirandello, Luigi 139/23

VRIES, Jan de
Cremer, Jan **(gesprek)** *139/3*

VROOMKONING, Victor
GEDICHTEN 144/86

WEL, Freek van
Mondelinge overlevering in de Antillen 143/66

WILMINK, Willem
zie HOVEN, Peter van den

WIJCK, Frank van
Springer, F. **(bibliografie)** *147/40*
zie BEKKERING, Harry

ZELK, Zoltan
GEDICHT 146/59
zie KAMMER, Henry

ZOEST, Aart van
Alain-Fournier
'Le Grand Meaulnes' 139/8
Droit de Réponse **(column)** 139/93 140/95; 141/93; 142/93; 143/127; 144/93; 145/95 146/93; 147/60